

120 D 396 (31)

MAITRES ANCIENS ET MODERNES

SOUS LA DIRECTION DE

GUSTAVE GEFFROY, DE L'ACADÉMIE GONCOURT

LES CANALETTO

L'Oncle et le Neveu

ANTONIO DÀ CANAL

1697-1768

Le Maître et le Disciple

BERNARDO BELLOTTO

1723-1780

PAR

OCTAVE UZANNE



ÉDITIONS NILSSON

8, RUE HALÉVY, 8

PARIS

Don Gröd de l'Ain

100508





PORTAIT D'ANTONIO DA CANAL
DIT « LE CANALETTO »
D'après Jean-Baptiste Piazzetta.

MAITRES ANCIENS ET MODERNES
SOUS LA DIRECTION DE
GUSTAVE GEFFROY, DE L'ACADÉMIE GONCOURT

LES CANALETTO

L'Oncle et le Neveu

ANTONIO DÀ CANAL

1697-1768

Le Maître et le Disciple

BERNARDO BELLOTTO

1723-1780

PAR

OCTAVE UZANNE



ÉDITIONS NILSSON

8, RUE HALÉVY, 8

PARIS

CHAPITRE I

LES CANALETTO, PORTRAITISTES DE VENISE

De toutes les cités du monde, Venise apparaîtrait être celle qui ait exercé la plus impérieuse séduction aussi bien sur ses fils amoureux de leur mère, que sur ses visiteurs étrangers. Ses portraitistes se multiplièrent au cours de son histoire. Il n'y en eut point de plus zélés, de plus attentifs, de mieux doués que Le Canaletto et son neveu Bellotto, qui reproduisirent en de multiples tableaux ses visages, aspects et perspectives. La difficulté d'une étude complète sur ces deux petits maîtres vénitiens est apparente dans cet écrit plutôt essentiellement biographique, aucun développement critique n'y pouvant trouver place.



LES heureux et spirituels Vénitiens du siècle de Giambattista Tiepolo et de Goldoni déclaraient éprouver pour leur divine cité une telle dilection qu'ils y passaient leur vie à se « consoler les yeux ».

On comprend aisément cette ivresse contemplative, cet enchantement continu de la vision, ce soulas bienfaisant du regard devant ce décor urbain le plus merveilleux qui ait été créé par les hommes et le moins susceptible de rassasier l'admiration, tellement le charme subtil des éclairages et la variété des atmosphères en modifie continuellement les aspects.

Aucun des voyageurs qui accoururent au chevet de la sérénissime République de 1700 jusqu'à l'heure de son agonie inconsciente et enjouée, ne s'avisa de protester contre cette déclaration d'intime jouissance du Civis Vénétus au contact visuel de sa chère ville natale et devant les surprenants et chatoyants spectacles qu'elle présente à chaque heure du jour.

Le Président de Brosse, qui s'y accagnarda voluptueusement, en bon épicurien qu'il était, avouait la délectation qu'il éprouvait à parcourir places, quais, canaux, ruelles et ponts, afin de se régaler « la vue » devant la splendeur et la variété des visions, échappées, perspectives imprévues qui s'offraient à lui, à chacune de ses promenades à pied ou en gondole. Gœthe, qui avait profondément subi les attraits de cette ville de Castors, comme il nommait la perle de l'Adriatique, en emporta dans ses yeux les sortilèges, qui, disait-il, s'y étaient fixés pour toujours et n'en parla désormais qu'en poète hypersensible aux phénomènes de fascination de la rétine par la beauté des choses.

Combien d'autres s'extasièrent devant les radieuses physionomies du palais des Doges, des Procuraties, de Saint-Marc, des palais de marbre du Grand Canal, de Saint-Georges Majeur, de la Giudecca et de cet extraordinaire mélange de terre et de mer, d'églises de tous styles, de coupes byzantines, de mosaïques orientales, de façades roses baignant dans l'onde de la lagune, de vaisseaux et de gondoles se multipliant devant le quai des Esclavons, sans parler des jardins mystérieux et enchanteurs dépassant les murs de clôture, du peuple en liesse, des carillons et des barcarolles apportant leurs joyeuses vibrations dans la gaîté de l'atmosphère.

ANTONIO DA CANAL
Vue du Colisée à Rome
(Galerie Borghèse).



« Faites, implorait Gasparo Gozzi, qu'autour du Vénitien ambulant rie l'air qui l'enveloppe et que disparaisse à ses regards béatifiés tous les aspects de laideur, de douleur et de misère ! »

La prière semble avoir été exaucée pour ceux qui goûtèrent l'heur de vivre dans cette patrie des fêtes carnavalesques et des épousailles de la mer à bord du solennel Bucentaure. Depuis Addison, qui vit Venise en 1700, jusqu'à Montesquieu, J.-J. Rousseau, l'abbé de Bernis, M^{me} du Boccage, Young, Moratin, Lady Montaigu et M^{me} Vigée-Lebrun, qui y séjournèrent tour à tour, il n'y eut qu'un concert de louanges, une exaltation d'hommages admiratifs, un constant panégyrique de l'exceptionnel et incomparable foyer d'art et de beauté que représenta la glorieuse Douairière de l'Adriatique, l'urbs-amphibie vivant de la mer et de l'opulence artistique prodigieuse de sa vie d'assolément sur pilotis.

Des peintres affluèrent de tous les points de l'Italie et de l'Europe dans ce bienheureux et libre séjour des plaisirs, des grâces et des ivresses de l'œil assoiffé d'impressions féeriques et de polychromies harmonieuses. Quelques-uns lui dédièrent, à leur passage, le los reconnaissant de leur

talent, en symbolisant sur la toile l'image de cette Circé, de cette meravigliosa Regina del Mare. Mais les Vénitiens surtout, et aussi les artistes de Vérone, de Bellune, de Trévise s'entendirent mieux que les forestieri, à fixer avec un éclat et une sensible grandeur d'émotion les véritables traits de l'incomparable Idole.

Il fallait être issu du giron même de cette délicieuse Isola Madre pour la sentir pleinement, pour en percevoir toute la tendresse berceuse et en deviner la rare morbidesse, l'éloquent langage maniéré des architectures et toutes les délicates nuances des frissons de lumière sur la multiplicité de ses visages marmoréens.

Que de physionomies changeantes sur ce « Canal grande » ! Combien de sourires épanouis au seuil de la Basilique et sur la tour de l'horloge donnant accès à la Merceria ! Quelle exhubérance de vie, de couleurs fines et nacrées sur la façade inachevée de SS. Giovanni e Paolo, devant la Scuola di S. Marco et sur ce monument équestre, le plus grandiose du monde, que Verrocchio érigea à la mémoire du mâle condottiere Bartholomeo Coleoni, de Bergame.

Toutes ces radieuses visions, reproduites, doublées souvent par le miroir des canaux, déformées parfois par le friselis, l'émoi chatouilleux des ondes plissées et zigzaguant au passage des gondoles à fleur d'eau, donnèrent à Venise des expressions inoubliables, dont les maîtres de la palette se sont efforcé de restituer toutes les apparences spectrales, les aspects changeants, les magiques transparences et les paysages fantastiques, d'une indicible, exclusive et resplendissante splendeur.

Combien d'artistes peintres et graveurs vénitiens, paysagistes urbains dans l'âme, en dehors même de J. B. Tiepolo et de Francesco Guardi, cherchèrent à exprimer toutes les facettes esthétiques de la ville des Doges, où ils avaient fait vœu de vivre en rajeunissant la tradition de Bellini et du Véronèse. Qui se souvient encore aujourd'hui de Domenico et de Giuseppe Valeriani, de Marco Ricci, de Jacopo Marieschi, de Giambattista Piranèsi, cependant si exhubérant de vie et si prodigue de son talent de graveur original ; de Zaïz, de J. B. Cimaroli, de Luca Carlevaris ou de Antonio Marini, qui, tous, méritèrent l'estime des connaisseurs et la ferveur d'une élite d'amateurs passionnés.

Depuis Vittore Carpaccio qui, dans les fonds de ses compositions, nous conserva l'image de la Venise du XV^e siècle et surtout depuis le dernier des Vivarini, l'histoire des portraitistes de la Cité souveraine des lagunes serait

certes intéressante à écrire, car du point de vue spécial des effigies de cet ancien centre du commerce du monde, cette histoire ne fut jamais réalisée au complet ni à la perfection.

Le nom qui domine tout ce passé aux yeux du public constituant la postérité, celui qui s'impose à la mémoire de tous les lettrés et curieux d'art, est un petit surnom aimable, diminutif sémillant et presque symbolique de la ville des canaux, un nom preste, cascasant dans l'oreille et qui semble avoir fait ricochet comme un palet miroitant à fleur de lagune, c'est un joli sobriquet à l'italienne, celui de Canaletto, le petit canal ou le bambino issu de Bernardo da Canal.

Le Canaletto ! Aussitôt prononcé, ce mot évoque tous les visages pittoresques de Venezia la Bella, son Canalazzo, qui est sa grande artère, ses pali ou pieux semblables à des mirlitons géants fichés au-devant des nobles vieux palais princiers et presque tous peints aux couleurs de leurs possesseurs.

Le Canaletto ! c'est la Dogana di Mare qui surgit à l'orée de la Giudecca, tout à la punta della Salute ; c'est le noble défilé des édifices religieux et civils où apparaissent les styles d'architectures les plus étranges et les plus bâtards dans leur confusion d'accouplement avec les prodigalités du fastueux goût oriental. Les gothiques s'y multiplient au fil des canaux. Celui de Ravenne y épouse la somptuosité du gothico-byzantin, sinon du Roman fleuri et décadent.

On revoit le composite inextricable des frontons, des entablements, des arcs à paraphe où se déploya l'imagination confuse et le grandiose mauvais goût d'un Balthasar Lenchena et de quelques-uns de ses émules et disciples. Dans ces lapidaires extravagances, partout apparaissent, selon le mot de Taraboschi, les métaphores, les concettis et même le gongarisme. L'outrance des Levantins règne avec éclat sur toutes ces physionomies palatiales.

Regardons, éblouis, ces traits fixés par le maître Canaletto d'après ces magnifiques figures de marbre, travaillées comme des coffrets d'orfèvrerie que sont le Cà Doro, les palais Foscari, Balbi, Pisani, Grimani, Dandolo, Rezzonico, et cette Scuola di S. Rocco, sans évoquer ce bijou vénérable, cette châsse monumentale, où tout l'art de l'antique Byzance s'est merveilleusement concrétionné, cristallisé en mosaïques d'or, dans une splendeur mystique et dévotieuse ; San Marco, la basilique des Basiliques

où l'admiration confine à la piété et s'agenouille vaincue par l'écrasante puissance d'une beauté qu'il est insuffisant de proclamer, mais qu'il faut adorer.

Le Canaletto ! c'est encore la Venise des paroisses écartées de S. Maria del Orto et de S. Caterina, proche les Fondamenta Nuove, c'est S. Giorgio Maggiore, c'est Mestre, Le Lido, les îles fameuses de la lagune et les jolies visions du canal de la Brenta. Canaletto a tout aimé des décors de son berceau. Il a tout peint des aspects de sa ville, les quartiers populeux, excentriques, les régions calmes presque désertiques et aussi les grandes assemblées de fêtes, les cérémonies où l'eau des canaux est invisible tant s'y accumulent les gondoles, les felouques, les péotes, les bissones, les embarcations pavoisées et fleuries, même les galères chargées de rames aux rythmes réguliers d'un harmonieux synchronisme.

ANTONIO DA CANAL
Le Palais Ducal à Venise
(Galerie des Offices à Florence).



Il nous a conservé, cet admirable portraitiste, les façons d'être et de paraître de sa cité, jusqu'aux expressions lumineuses et cinématiques des réceptions d'ambassadeurs qui attiraient aux abords du palais ducal, sur la Riva et la Piazzetta, des foules curieuses et houleuses, tandis que se

pressaient au port des esquifs luxueusement décorés, réservés aux personnages accueillants et accueillis. Quelques-unes de ses toiles ou de ses cuivres, si légèrement et ingénieusement mordus à l'eau-forte, nous ont restitué la vue des Journées des Régates sur le grand canal et aussi et surtout cette pompeuse procession du Bu centaure, qui avait lieu le jeudi de l'Ascension et attirait sur le quai des Esclavons toute la population enivrée et avide d'assister à la triomphale promenade du grand vaisseau de la Sérenissime République, à bord duquel le Doge, coiffé de son carno ducal, entouré d'une escorte toute revêtue de satin ou de velours écarlate, s'en allait dans l'éclat des trompettes, des buccins et des orchestrations de marches nuptiales, lancer, d'un geste symbolique, son anneau de fiançailles à la mer.

De ce coquet surnom de Canaletto se dégagent, à vrai dire, les essentielles et les plus diverses et désirables survivances de la Venise du XVIII^e siècle. Le nombre des tableaux qu'il nous légua pour enrichir nos connaissances de la ville de marbre qui lui avait donné le jour, cette accumulation de vues documentaires est si considérable qu'on n'est pas encore parvenu à en achever la nomenclature. Toutes les galeries publiques en possèdent des exemplaires, mais aussi les collections privées en conservent qui sont difficiles à repérer et à mettre à l'actif de ce maître dont l'inventaire de l'œuvre peint et gravé ne sera sans doute jamais réalisé au complet, pas plus d'ailleurs que sa monographie générale illustrée analytique, critique et biographique qui nécessiterait plusieurs volumes in-folio.

Longtemps, il ne fut question que d'un Canaletto. Il n'y en eut qu'un seul en réalité, Antonio da Canal, qui signa ou écrivit son nom de plusieurs façons : Canal, da Canal, Canale, Canaletto ou Canaletti. Personne, il y a deux siècles, n'y trouvait à redire. L'orthographe des noms propres ou des surnoms était inexistante et n'offrait aucune régularité. Peu importe donc le choix que l'historien peut faire d'une orthographe d'élection en prétendant la légitimer. Nous avons adopté ici la plus noble, celle qui s'orne de la particule. Le maître des Calli et Canali semble en effet avoir pris en considération sa descendance de la vieille famille patricienne des Da Canal et il nous a plu de satisfaire la seule petite vanité qu'ait peut-être montré eu sa vie cet homme ultra-modeste qui s'immortalisa sous le diminutif de Canaletto.

Presque tous les grands artistes italiens vivent dans notre mémoire sous des noms d'emprunt, comme les apôtres et tous les primitifs et simples artisans qui sont à l'origine des mouvements d'art, de religion et des légendes historiques. On dit le Canaletto (fiston de Canal, ou petit Canal) comme on a dit toujours le Ghirlandajo (issu d'un guirlandier), le Sarto (Andréa), (originaire d'un maître tailleur) ; le Tintoretto (qui eut pour père un teinturier), le Véronèse (né à Vérone). Tous les peintres de l'Italie du XIV^e au XVIII^e siècle subirent cette sorte de métonymie si amusante à observer et qui déforma leur désignation patronymique comme pour mieux vulgariser leur gloire dans le milieu où leur action s'exerça.

BERNARDO DA CANAL
Perspective de S. Georges Majeur
(D'après une gravure de Canaletto).



Il n'y eut qu'un seul Canaletto, disons-nous : Antonio da Canal. De 1710 à 1750 environ, il conserva l'exclusivité de ce nom, étant donné que ses premières œuvres furent achevées avant 1720, lors de ses débuts en peinture, à l'époque de son voyage à Rome. Son neveu Bernardo Bellotto, étant né en 1723, lors de son retour de la ville éternelle, fut tout d'abord

peintre de décors de théâtre et il dut probablement exercer cette profession jusqu'à 1712 approximativement.

Il devint élève de son avunculaire patron jusqu'en 1745 environ, date à laquelle ce jeune Vénitien, d'esprit aventureux, se mit à parcourir l'Europe avec tant d'activité qu'on ne saurait repérer tous ses déplacements ni la durée de sa présence successivement à Rome, à Londres, à Munich, à Dresde, à Pirna, à Vienne, à Saint-Pétersbourg et à Varsovie.

Durant un long temps, il ne fut que Bellotto (et même Comte Bellotto), disciple et neveu du fameux Canaletto. Il signait ses toiles Bellotto, Beloto ou Belotti, toujours sans souci d'orthographe suivie. Sa parenté fameuse à l'étranger, où l'oncle Antonio se refusait à faire de longs séjours, incita les hôtes royaux qui employaient le neveu à lui conférer le surnom du maître, mais ce ne fut vraiment qu'après la mort de celui-ci que Bellotto hérita, soit de son plein gré, soit par un legs régulier d'Antonio da Canal, ce surnom glorieux dont les Vénitiens de l'époque ne connurent peut-être pas la transmission, Bellotto detto il Canaletto fut une signature plus tardive qu'on ne l'imagine et connue surtout à l'étranger.

En tout cas, sur la fin du XVIII^e siècle et dans la première partie du XIX^e, la conception de deux Canaletto n'était pas encore admise. Bellotto restait à part. Aujourd'hui, il faut bien équitablement accoupler sous ce même surnom le maître et le disciple. Il est sage, sous ce vocable célèbre Le Canaletto, de réunir par une accolade les deux personnalités apparentées par consanguinité, par genre spécialisé et valeur artistique.

Sans Antonio da Canal, toutefois, il n'y aurait pas eu de Canaletto. Seul il fut le créateur incontesté de cette peinture architecturée et perspectivée qui n'existait qu'à l'état informe chez ses prédécesseurs, trop nombreux pour que nous les puissions nommer ici. Tiepolo avait ouvert la voie, mais avec une fougue et une fantaisie impétueuse et opulente qui était loin de s'allier toujours à l'exacte, précise et rigoureuse ordonnance des architectures vénitiennes.

Francesco Guardi fut, lui, le meilleur élève, le plus puissant disciple d'Antonio ; il surpassa son maître, car il fut l'animateur des vues de villes et des paysages urbains. Ce fut un véritable maître qui grandit d'autant plus qu'on l'étudia davantage et qu'on découvre peu à peu l'étendue de son talent qui dépasse toutes les limites qu'on avait cru tout d'abord pouvoir lui assigner.

ANTONIO DA CANAL
Vue du départ du Bucentaure pour les fiançailles de la mer
(Galerie de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg).



Antonio da Canal, qui fit usage presque toujours de la chambre optique et qui fut le premier à en démontrer l'emploi rationnel et pratique, selon les découvertes que ses études lui avait fait faire, nous apparaît en quelque sorte comme le précurseur de Joseph Nicéphore Niepce et de Daguerre. Il ne chercha pas à fixer à l'aide d'agents chimiques les images de la chambre obscure, mais il mit toute sa prudente puissance de bon peintre à restituer les visions de l'écran sensible de la chambre noire à l'aide de ses pinceaux dociles à sa technique et à son talent d'exprimer toutes les valeurs chromophotogéniques qu'il avait surtout l'art de « chambrer » ingénieusement.

Il nous semble impossible, dans cette rapide étude de deux hommes si voisins par le génie d'un rendu remarquablement précis des visions urbaines, mais si distants par la vie, le caractère et le tempérament individuel, de ne pas nous satisfaire des deux portraits ébauchés de ces

artistes et de ce qu'il nous est possible de concevoir de leur existence, fort peu communiant à vrai dire, du moins dans la ville qui fut le thème préféré de leurs travaux.

Le champ d'évolution qui nous était ici réservé nous oblige à l'abandon de toute velléité d'analyse critique de l'œuvre peint et gravé de Da Canal et de Bellotto. Il nous est même interdit, dans la crainte de perdre l'équilibre nécessaire à notre maintien sur le terrain assigné, d'envisager la multitude des toiles de ces deux maîtres qui se trouvent disséminées dans tous les musées du monde. Ce serait là un autre ouvrage à faire. Les Canaletto ne sont pas aisés à condenser dans une publication de développement restreint. Les tableaux qu'ils ont produit dépassent surtout sensiblement la moyenne des productions d'artistes des siècles précédents. On ne saurait s'attarder à les passer en revue, car il faudrait nombre d'albums pour en réunir et publier une reproduction d'ensemble.

Nous avons accordé à ces deux petits maîtres, qui furent les plus accrédités portraitistes des visages de Venise, l'intérêt que méritait leurs physionomies originales. Toutefois, en tant que prototypes de l'architecturisme et du perspectivisme venus soudainement dans l'histoire de la peinture, il resterait encore à leur prêter une attention toute particulière.

Leurs toiles non datées, la valeur toujours égale de leur talent, la régularité de leur facture, l'impossibilité de découvrir dans leur œuvre des manières différentes se référant à diverses époques de leur vie, ne permettent guère d'investigations critiques bien profondes sur leur entité d'artistes. Cela seul pourrait nous consoler d'avoir écrit à leur sujet ce livre forcément sommaire et incomplet.



CHAPITRE II

LA VIE D'ANTONIO DA CANAL

La biographie du Canaletto (primo) reste partiellement en pénombre. — La noblesse de ses origines apparaît douteuse. — Ce qu'on peut entrevoir de sa jeunesse et connaître du milieu où se développa son enseignement artistique. — Ses débuts comme décorateur. — Son voyage à Rome et les maîtres qu'il y adopta. — Ses travaux d'étudiant. — Son retour à Venise. — Ses débuts comme peintre portraitiste de sa cité.



IL existe quelquefois, dans certaines destinées humaines, une occurrence de providentiels hasards assurant à ceux qui en sont favorisés une existence aisée, fleurie par les succès qui viennent couronner toutes les entreprises, et au cours de laquelle tous événements paraissent affirmer, sinon un bonheur intime difficilement appréciable, du moins une réussite constante qui se retrouve même dans les faveurs de la Postérité.

Antonio da Canal nous semble bien avoir été un de ces heureux à la loterie du pré-destin. Ce fut par une suite ininterrompue de casualités lui facilitant les voies d'accès à la réputation, à la vogue et à la renommée, qu'il connut cette moyenne aisance, ce labeur récompensé par le crédit de ses contemporains et cette célébrité de bon aloi qui contribue encore aujourd'hui à immortaliser son nom et ses œuvres.

Être venu au jour à Venise, sur le déclin du XVII^e siècle, en une heure très nettement favorable pour prendre rang de tête dans la nouvelle école de peinture du XVIII^e vénitien, avoir reçu de naissance ce nom fortuit de

Canal, aussitôt transmué en celui de Canaletto, si merveilleusement adapté en sa synthèse au peintre le plus représentatif des Calli et Canali de cette glorieuse cité, perle d'un si admirable orient de l'Adriatique, s'être complu, durant une longue existence de soixante et onze ans, à peindre avec une égale conscience et un même éclat de talent des portraits de sa ville natale, des « Canaletti », comme on nommait alors ses toiles, n'y a-t-il point dans la succession de ces simples faits de tant de curieuses aubaines, et de si constants sourires de la fortune, un cas particulier assez rare à rencontrer dans l'histoire des artistes ?

La vie d'un tel peintre épris de son modèle jusqu'à en prodiguer sans discontinuité tous les traits, expressions, caractères, faces, profils et physionomies variées par l'enveloppante lumière des lagunes, ne pouvait devenir, en conséquence, que prodigieusement féconde. Le nombre de ses portraits scénographiques de la Sérénissime ville des Doges fut si considérable qu'il n'est guère aujourd'hui de galeries de la vieille Europe ou de musées du Nouveau Monde qui n'en soient pourvus. Tous sont authentiques et généralement indiscutables. Quant aux copies, imitations, répliques provenant de disciples inconnus ou de contrefaiseurs habiles, ils surabondent. Mais la marque du maître demeure si nettement apparente et désignative, si inaliénable de son œuvre, qu'à vrai dire la confusion reste fort difficile aux regards des connaisseurs.

ANTONIO DA CANAL
La place Saint-Marc à Venise et les Procuraties. vues de l'Eglise Saint-Marc
(Galerie du Palais Corsini. Rome).



Antonio da Canal fut un patient et méticuleux artiste, très appliqué à affermir et à développer un talent honnête, consciencieux, bien que rarement fantaisiste. Il eut le mérite, jusqu'à sa dernière heure, de ne jamais céder à des négligences auxquelles auraient pu l'entraîner la vogue considérable de sa maîtrise et le nombre chaque jour croissant des amateurs qui, en tous pays d'Europe, étaient mis en goût de posséder ses œuvres.

Il sut rester, et c'est à sa louange, le sage dispensateur de son talent, dont il ne galvauda jamais la valeur en brossant commercialement et complaisamment des petites pochades secondaires pour la vente. Certes, il répéta fréquemment, comme à plaisir, certains motifs étincelants du Grand Canal ; ses vues de l'église de la Salute, de la Douane, de la Piazzetta, du Palais Ducal, des Procuraties, du Rialto, etc., sont multiples, mais il est aisé de les différencier, d'apprécier sous quels angles spécialement choisis il

voulut les saisir et en fournir des expressions nouvelles et il faut avouer qu'on regretterait de ne pas toutes les posséder.

Il poursuivit, à toute heure de son existence, sa sage carrière artistique avec pondération et prudence. Ce ne fut point, estimons-nous, un impulsif, un capricieux, un esprit inconstant, fantasque, frivole, boutadeux, lunatique, mais un minutieux attentif toujours soucieux de mieux faire et améliorant volontiers sa technique dans une recherche obstinée de la perfection.

Réaliste dans sa manière précise de figurer ses toiles de façon opiniâtre, amoureux de vérité, d'exactitude, de justesse, de solidité dans le rendu de ses scénographies réalisées avec volonté de la ressemblance, il chercha à restituer avec une rare sensibilité la féerie des éclairages et l'ambiance atmosphérique qui baigne si différemment, d'un jour ou d'une heure à l'autre, le plus magnifique décor urbain qui soit au monde.

Canaletto ne pouvait avoir, comme le fougueux Tiepolo ou le fastueux Guardi, le goût de magnifier ses visions avec une ardeur impétueuse, propre aux virtuosités éclatantes. Il n'avait point le tempérament d'un animateur passionné de cinématique et de colorations exhubérantes. L'architecturiste dominait en lui, disciplinait ses moyens d'exécution, réglait le débit de son talent, présidait à la construction de ses lignes de dessinateur et à l'ordonnance pondérée de ses distributions de couleurs. Sa personnalité pleine et entière ne se retrouvait guère que dans l'art d'interprétation des ciels vénitiens, si délicieusement irisés quel que soit le cortège des nuées évaporées. Elle s'affirmait aussi dans sa technique picturale des eaux des canaux, dont il sut varier heureusement les aspects par un procédé qui n'appartient qu'à lui.

Mais revenons à l'homme lui-même, et à la recherche des trop rares documents capables de nous aider à reconstituer son curriculum vitæ.

La vie d'Antonio da Canal n'est certes pas aisée à concevoir, donc à fixer. Ainsi que la grande majorité des petits maîtres de l'art vénitien du XVIII^e siècle, il montra autant de volonté à répandre son œuvre que de goût à dissimuler sa personnalité ou, disons mieux, à vouloir laisser dans l'ombre les actes successifs qui constituent les éléments d'une vie publique ou privée.

ANTONIO DA CANAL
Vue de l'Ecole de S. Rocco. avec figures attribuées à Tiépolo
(National, Gallery Londres)



Les artistes d'alors ne s'affichaient guère qu'accidentellement au dehors. Rien ne les y attirait. Le soin de leur réputation résidait surtout dans leur obtiné labeur d'atelier. L'idée de publicité par voie de gazette, ou par désir d'agiter l'opinion sur sa propre personne dans les milieux sociaux susceptibles d'un rayonnement, cette idée et ce désir de mise en scène de l'individu au profit de son amour-propre et du meilleur trafic de l'œuvre ne germaient point dans les solides cerveaux des laborieux faiseurs de tableaux d'autrefois.

Les professionnels des arts de peinture, de décoration, de statuaire, d'architecture ou de gravure, se considéraient normalement comme de purs artisans. Ils ne s'attribuaient d'autres privilèges sociaux que ceux réservés aux nombreux producteurs, fabricateurs, ouvriers manuels de l'immense échelle des corporations reconnues d'intérêt général. Aucun artiste ne

cherchait à se jucher sur un degré supérieur de cette échelle et à s'y pavaner avec une superbe ostentation.

Chacun attendait de son travail attentionné, de ses efforts pour atteindre le mieux, de la valeur consciencieuse de sa technique, des qualités et subtilités d'une exécution sobre et méthodique, la réputation ou la bonne renommée qui ne pouvait manquer de récompenser, en ces heureux temps, les habiles et les studieux.

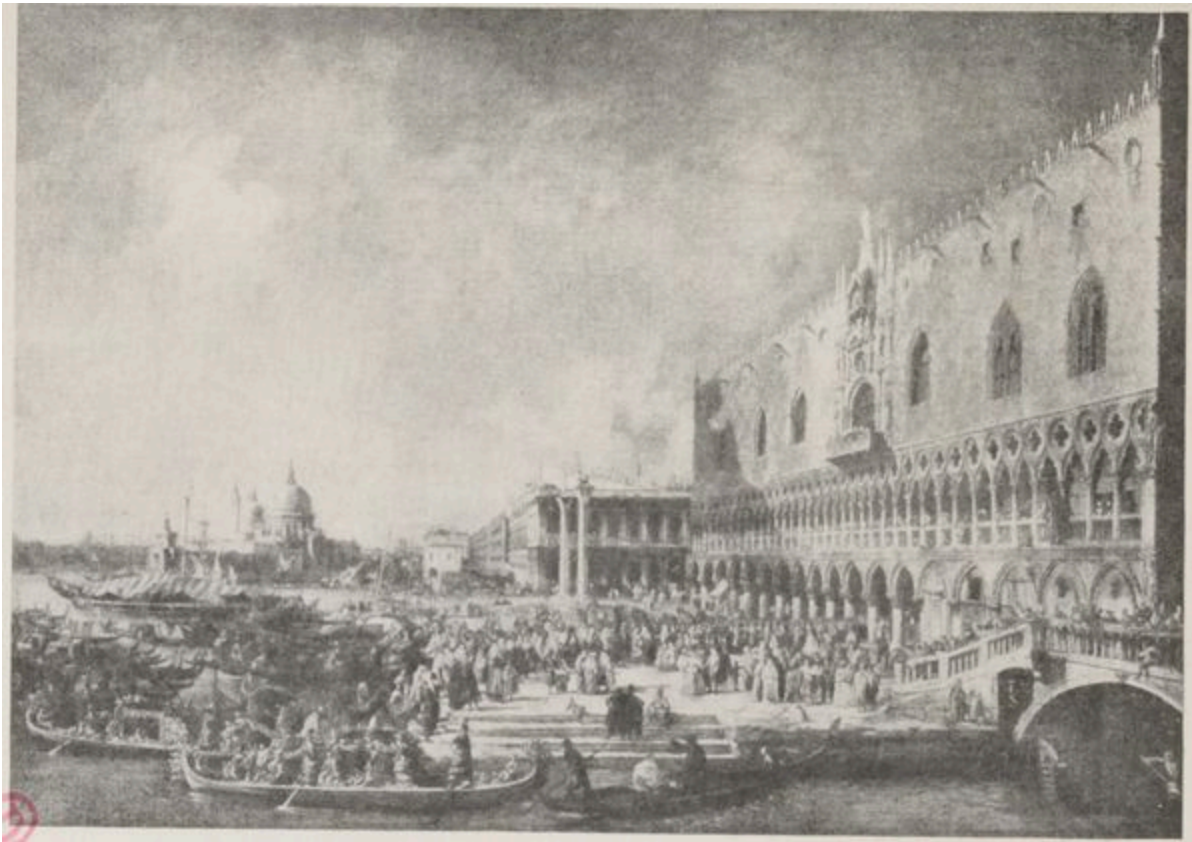
Il était rare alors de voir des créateurs d'art extérioriser leurs vanités en public, rechercher des louanges dans des discours et des écrits de leurs concitoyens écoutés et lus, ou exaspérer l'orgueil de leurs personnalités dans des concours d'émulation, d'intrigues, des poussées vers les tréteaux, avec le but furieusement poursuivi de se voir désignés comme des champions émérites aux regards des foules.

Ces existences recluses de tant d'artistes adroits, ingénieux, inventifs, supérieurement industriels, ne laissaient guère de traces, lorsque la mort venait paralyser ces nobles activités. Tout au plus quelques bribes d'état civil, naissance, mariage ou décès. Le reste demeurait canalisé dans l'ombre, sans survivance, invisible désormais à la curiosité des historiens.

A peine connaissait-on les lieux de réunion, les petits cafés retirés de quartiers relativement déserts, où ces usagers de la palette, de la brosse, de l'ébauchoir, du burin, du tire-ligne, du pinceau ou des crayons et pastels, se réunissaient le soir pour deviser entre eux, la journée faite, après le souper. Quelques lueurs apparaissaient lors de leurs déplacements à l'étranger, lorsqu'ils y étaient appelés par des rois, des princes, des grands électeurs de Germanie, en vue d'y mettre leur art à la disposition des mécènes qui les y convoquaient. Autrement ils se blottissaient silencieux au logis de leur ville natale et n'y menaient guère grand train.

C'est ainsi que, relativement à Antonio da Canal et à sa vie, nous déclarons en être réduits à un minimum de documents, ignorant même l'orthographe positive et correcte de son nom. Il nous est impossible de révéler s'il fut d'origine noble et en possession légitime de cette particule que nous lui accordons. Convient-il même de le nommer Canal ou Canale ? La fantaisie, nous l'avons dit et répété, régna dans l'écriture de ce nom signé de manière différente, au petit bonheur, par celui qui le portait et se montrait aussi peu intéressé à fournir une précision sur ce point que tous les vilains et les nobles du XVIII^e siècle, brouillés avec l'orthographe de leur nom..

ANTONIO DA CANAL
Réception solennelle du Comte Gergi à Venise
(Galerie de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg).



En tout cas, Antonio-Maria Zanetti, écrivain d'art, crut pouvoir attribuer une origine patricienne à Antonio Canal en le rattachant à la noble lignée des Da Canal qui portaient d'argent au chevron d'azur dans leurs armoiries. Cependant, Jean-Baptiste Piazzetta, dans le portrait qu'il fit de Canaletto, « nobilis Venetus », lui donne pour blason « d'azur au chevron d'or ». Cette fantaisie fâcheuse permettrait de douter que le maître illustrateur des figures enchanteresses de Venise ait jamais figuré comme descendant d'illustres patriciens sur le livre d'or conservé au Palais des Doges. Mais pourquoi lui retirer les faveurs et la qualité du patriciat ? Il semble s'être complu dans cette aristocratie du nom. Cela ne suffit-il pas à le constituer Da Canal ?

Il importe peu d'ailleurs qu'il soit ou non de pure et vieille souche vénète, gentilhomme ou roturier, son talent consacre en lui une valeur supérieure dont il n'est redevable qu'à sa propre personne et dont ses aïeux ne peuvent ni relever, ni réduire l'importance. Nous avons donc pris parti d'opter pour l'écriture particulière de son nom, doutant plus que le nom de

cette famille ancienne s'est pour ainsi dire effacé de la mémoire des hommes, absorbé qu'il fut par le glorieux sobriquet de Canaletto qu'il devait bientôt léguer à son neveu et disciple, Bernardo Bellotto.

Antonio da Canal vint au monde à Venise, en octobre 1C97, à la date du 16 prétendent les biographes qui se disent les mieux informés, à celle du 18 affirment la grande majorité des historiens d'art. Aucun papier d'état civil ne peut nous fixer de façon sûre.

L'auteur de ses jours, Bernardo (ou Renaldo) da Canal — ou Canale — était fils de ses œuvres, simple décorateur de théâtre. Il passa pour avoir mérité par son talent une considération des mieux établies parmi ses contemporains, qui lui accordèrent une estime particulière, réservée aux véritables maîtres dans l'art de la décoration théâtrale.

Probablement posséda-t-il une valeur indiscutable en cet art si spécial des décors, dans lequel, à peu près à la même date, Sebastiano Ricci et Gregorio Lazzarini, qui l'enseignèrent à Gaspare Diziani, montrèrent des qualités de peintres de perspectives exceptionnelles et un goût d'architectures d'une heureuse conception et d'une remarquable tenue.

Venise était alors, au milieu du XVIII^e siècle, infiniment plus riche en théâtres que Paris, qui n'en comptait guère que quatre à cinq, tandis qu'on en nombrerait dans la République Sérénissime sept à huit. Ces salles de spectacles portaient les noms des paroisses sur lesquelles elles étaient établies.

Les scènes vénitiennes renommées étaient désignées sous les noms de San Moïse de Canale Reggio, de San Samuèlo, de Sant'Apollinaire, de Santa Marina, de San Salvatore et de San Fantino. Il y avait assurément beaucoup de besogne pour le renouveau des décors, car on variait fréquemment le programme.

La comédie italienne, souvent fort grossière et s'apparentant à la farce burlesque, se transportait quelquefois au pays du rêve et choisissait comme domaine celui de la féerie imaginaire, ce qui exigeait des décorations fabuleuses, étranges, peuplées de paysages chimériques, de palais fantasmagoriques, de forêts géantes avec des échappées délicieuses sur d'irréelles contrées de songe.

Le métier de peintre de décors ne se bornait donc pas à broser un jardin quelconque, une place publique classique, un salon ou salle commune, ou bien encore quelque quai d'embarquement sur la Lagune. Il y fallait un

grand savoir-faire et un talent susceptible de conceptions originales et audacieuses.

Nous pouvons d'autant mieux estimer que le père de Canaletto fut un peintre supérieurement équipé et sérieusement documenté, qu'il travailla longtemps avec un artiste de premier ordre, Luc Carlevaris, surnommé Luca di cà Zenobio, lequel, né en 1665, mourut en 1731, alors que le Canaletto, âgé de 34 ans, était déjà parvenu au plein succès.

Ce Luc Carlevaris était non seulement décorateur théâtral, mais également paysagiste très distingué, perspectiviste incomparable et graveur au burin de rare mérite. Il a publié, en 1706, un recueil de Cent Vues de Venise, incisées avec une maestria de facture qui lui fait le plus grand honneur et lui assure encore aujourd'hui l'admiration des iconophiles collectionneurs.

Nous sommes donc conduit à penser tout naturellement qu'entre son père, Bernardo da Canal, qui fut son premier professeur, et l'ami et collaborateur de celui-ci, Luca di cà Zenobio, le jeune Tottino (petit Antonio), comme on nommait alors le futur Canaletto, trouva son meilleur milieu de formation et qu'il reçut à la fois l'enseignement de la perspective architecturée dans le paysage, les notions de mise en place harmonieuse des décors d'ensemble, et aussi des leçons de cette gravure au burin et à l'eau-forte qu'il devait porter à un degré de perfection et d'originalité qu'on ignorait avant lui.

La jeunesse d'Antonio da Canal se passa en partie dans l'atelier paternel. Il y brossait à terre d'amples métrages de toiles illusoires qui devaient servir de pièces de fond, d'horizon et de portants à des actions scéniques de la Comédia dell'Arte. Les personnages à masque, les Pantalons, les arlequins, les polichinelles, le docteur de Bologne, les Zerbinettes, les Isabelle et les Colombine, les capitans Spaventa, les pierrots et les Scaramouche interprétaient dans ces scénographies en trompe-l'œil certaines pièces à peine indiquées, bâclées à l'improviste, et que les histrions devaient parfois en partie improviser devant le bruyant public assemblé.

De seize à vingt ans, il Tottino peignit des décors ; cela indiscutablement le rompit et l'assouplit dans l'exercice de cette science difficile de la mise en perspective qui ne fut peut-être jamais aussi perfectionnée et développée qu'au XVIII^e siècle. Bientôt le fils voulut s'ériger au-dessus de son père, atteindre à un art plus affiné, moins précaire, mieux adapté à ses goûts de synthèse artistique. Il sentait déjà s'affirmer cette passion qui peu à peu

s'était développée en lui pour tous les aspects de sa chère Venise dont il voulait devenir le portraitiste attitré.

La peinture de paysage dans l'art vénitien, après une longue évanescence d'environ un siècle, c'est-à-dire à peu près depuis la mort du Tintoret, commençait à donner des témoignages de vie nouvelle sous l'impulsion de certains peintres de Bellune, tels que Sebastiano Ricci et son neveu Marco, qui cherchaient à magnifier la nature et à la peupler de monuments archéologiques et de personnages allégoriques de style pastoral.

ANTONIO DA CANAL
La Piazzetta S. Marco
(Galerie Corsini à Rome).



On sentait partout comme une influence du Poussin et de Claude Lorrain qui avaient, avec tant de sensibilité, ennobli le paysage en y faisant apparaître, en quelque sorte, un ameublement classique composé d'augustes architectures de l'antiquité et des personnages vaguement idylliques, pâtres ou figures nues, mettant le décor à l'échelle des proportions humaines et conférant une harmonie spéciale aux compositions poétiquement réalisées.

Par lassitude de cet art des perspectives théâtrales matériellement grossier, tout en amplifications et hors des moyennes proportions, auquel il se sentait condamné en brochant soit des portants scéniques, soit des toiles de fond, en compagnie de son père, le jeune Antonio, qui fréquentait des compagnons artistes de son âge, tels que Francesco Guardi, les deux fils de Tiepolo, ainsi que la plupart de ceux de la nouvelle génération montante, tous très disposés à entrer en scène avec des apports d'art renoué, Tottino s'ingéniait à s'évader de la peinture théâtrale factice, éphémère, tout illusoire, pour s'attacher enfin et définitivement aux tableaux de chevalet pour lesquels il se sentait créé.

Les premières œuvres de Gian-Paolo Pannini l'influençaient nettement. Il n'était pas davantage indifférent au large style clair et ondoyant de J. B. Tiepolo, ce contemporain de son père. Son ambition consistait à devenir rapidement un maître portraitiste de tous les spectacles, vues, perspectives, aspects, paysages, caractères, figures et scénographies pour tout dire de sa chère Venise, dont le décor l'impressionnait profondément à toutes les heures du jour, au cours de ses promenades à travers les lacis de ses calli.

Il se sentait également épris de techniques individuelles, originales, propres à communiquer aux précisions des lignes architecturales qu'il était décidé à traduire, un charme et une couleur papillotante et de haut relief. Cette ville rose, blanche, nacrée, tout en reflets, dans les zigzags et clapotis de ses eaux, sollicitait son concours. Il était hanté par ses éclairages incomparables dans leur variété, par ses sourires dans le soleil et sa beauté toujours si pittoresque de quelque point de vue qu'il ait pu la contempler.

Giovanni Andrea Zanotti, le peintre et poète italien, nous dit, dans ses écrits au sujet de Canaletto, que son rêve de sortir de la médiocrité se réalisa de très bonne heure. En fort peu de temps, Antonio da Canal acquit à Venise même une réputation brillante. On lui prêta notamment une singularité de pensée, un sens nouveau d'arrangements qui firent promptement reconnaître et apprécier ses œuvres de début, qui datent très vraisemblablement de 1722 à 1724.

On peut croire qu'il lui avait suffi de quelques années dans le métier théâtral, aux côtés de son père et de Carlevaris, pour prendre conscience de sa valeur. Aussitôt qu'il eut achevé les études nécessaires pour affermir sa technique du dessin, le premier des Canaletto, à peine âgé de vingt-deux ans, partait pour Rome. Il s'y rencontrait avec ce Giovanni Pannini, élève de Luti, dont nous parlons plus haut et qui se montrait partisan de la

composition paysagée, semée de ruines monumentales et de figures à l'antique, conçue avec une recherche d'opulente ordonnance et des valeurs d'ombres précieusement découpées. Ce maître, à peu près du même âge que son nouvel élève, enseigna à celui-ci le respect des motifs et de la nature en lui inculquant ce génie d'architecturiste que le disciple devait largement accroître et modifier, tant par l'exactitude des lignes et la chaleur des colorations que par la virtuosité de la touche et l'harmonie des proportions d'ensemble.

ANTONIO DA CANAL
Eglise de la Salute et Entrée du Grand Canal à Venise
(Musée du Louvre. Paris)



Antonio Canal ne faisait d'ailleurs que suivre ce qui constituait le courant des esprits de ce temps. En effet, Marco Boschini, élève de Palma-le-Jeune, préparait alors les *Riche-Minière*, et Tomasso Fontana réunissait d'abondants documents pour son précieux ouvrage : *Il fiore di Venezia ossia i quadri, i monumenti, le vedute e i costumi veneziani rappresentati in due cento incisioni e seguite da abili di Venezia*¹ ; enfin, les deux volumes de : *Il gran teatro della pittura e prospettive di Venezia*² étaient sur le point de paraître.

Lorsque Antonio Canal quitta Venise pour se rendre à Rome en 1719, il était déjà entré dans la voie de l'art pictural spécialisé qui devait assurer sa réputation. Il se trouvait bien en forme pour définitivement excommunier les coulisses, selon sa propre expression. Il arriva donc, un beau matin, dans la ville immortelle, au seuil du logis de Pannini, âgé de vingt-huit ans, précédemment connu à Venise et qui avait également fait ses débuts dans le décor de théâtre. Pannini avait réussi pleinement et ne regrettait certes point d'avoir abandonné Plaisance, sa patrie. Il avait formé une assez brillante école décorative que fréquentaient les artistes romains auxquels il enseignait la « science de la perspective ». Son plaisir le plus sincèrement avoué résidait dans ses fréquentes promenades à travers les ruines de l'ancienne Rome, qui lui permettaient de travailler pour son compte et de crayonner, de-ci, de-là, la statue de Marc Aurèle, l'intérieur de Saint-Pierre ou le Colosseum dont il achevait la reconstitution peu après à son atelier.

Fier à juste raison de son titre d'élève de Locatelli (1666-1724) et du florentin Benedetto Luti, Gian-Paolo Pannini ne se glorifiait pas moins de ses succès chaque jour grandissants, bien que ses productions fussent parfois justement taxées d'inexactes ou surtout d'imaginaires. C'était, à sa manière, un illustrateur fantaisiste prompt à s'illusionner sur les visions qu'il croyait traduire avec exactitude.

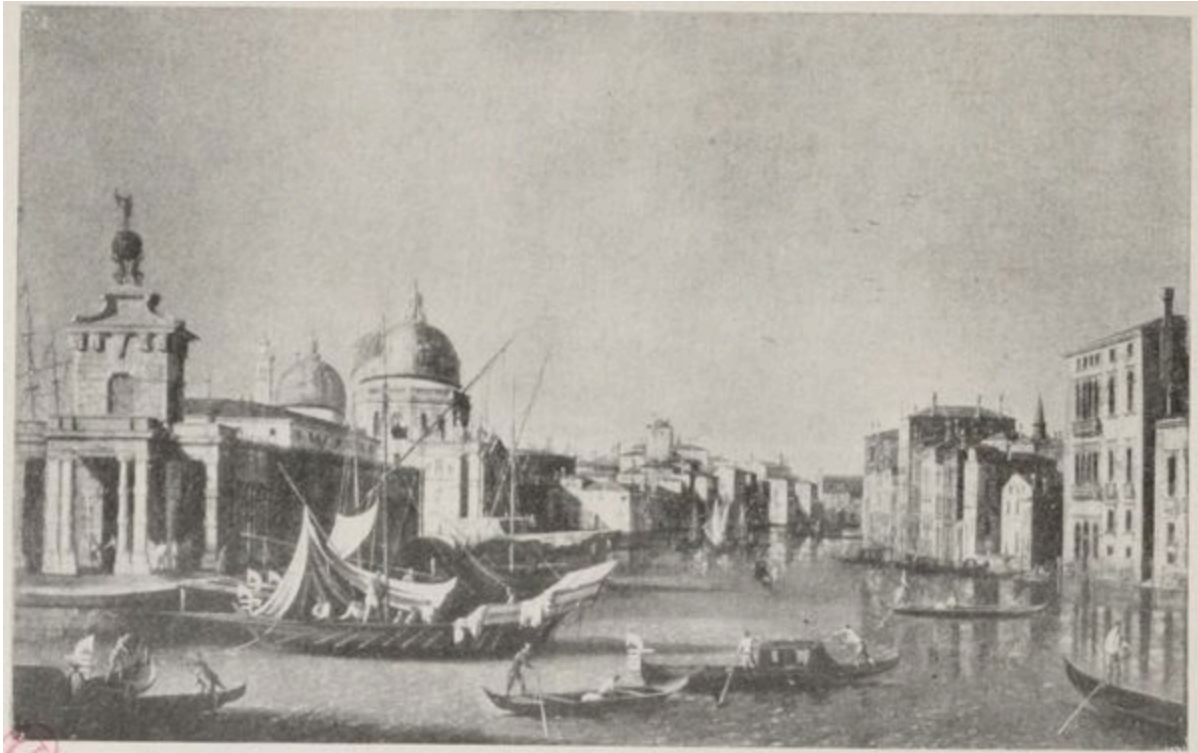
Membre de l'Académie de San Luca, de Rome, il aimait confiner son ingénieux talent dans des cadres de médiocres dimensions et faire tenir la grandeur tragique du vieux forum dans un espace vraiment trop minuscule.

Pannini eut vite fait de comprendre le sens artistique inné du Tottino da Canal, son nouveau compagnon. Il lui inculqua partiellement la vénération qu'il professait à l'égard de Salvator Rosa et sut lui exposer ses conceptions de peinture nouvelle qui s'accommodaient si bien du genre archaïque de la campagne romaine, qu'il truquait avec une étrange facture romanesque assez solennelle en son genre et qui devint très vite désuète.

Travaillant en plein air, en compagnie de son ami Pannini, Antonio da Canal ne consentait jamais à exécuter ces « mosaïques », de motifs composés d'emprunts et de raccords hasardeux qui séduisaient son oompagnon. Il se sentait impuissant à le convaincre que la vérité est assez belle pour être peinte toute nue. Il ne tardait cependant pas à s'avouer que Rome ne parlait guère qu'à ses yeux. Son âme même était demeurée au pays des lagunes. Il en avait la nostalgie et s'affligeait de ne pouvoir y peindre le Lion de Saint-Marc sur sa haute stèle de marbre, sinon la svelte

toiture de cuivre d'une si jolie oxydation vert pistache du Campanille, ou encore la merveilleuse ordonnance du palais ducal, accoté à la majesté de la basilique la plus dévotieusement mosaïquée et la plus recueillie qui soit dans la chrétienté.

BERNARDO BELLOTTO
Vue de la Douane de mer et de l'Eglise de la salute
(Cette toile doit être attribuée à Bernardo Bellotto)
(Galerie d'Empire. Berlin)



Entre temps, il se remettait encore à sa profession de décorateur pour s'assurer des ressources, mais il lui semblait que l'œuvre naissait sous ses doigts moins vite et moins heureuse qu'aux jours où, dans l'atelier paternel, il traçait d'une règle assurée la fuite des corniches, fidèlement doublée d'un angle pareil, dans le plan des places et des calli.

L'idée de retourner à Venise l'obsédait à ce point qu'il se résolut tout à coup à mettre un terme à son séjour à Rome, afin de regagner le plus tôt possible son cher Grand Canal et sa Giudecca si mouvementée à son orée, près de la douane marine où il aimait tant emplir ses regards de lumière, de vie et de couleurs.

Il acheva en une semaine certaine Vue du Colisée qui se trouve aujourd'hui à Londres, afin de pouvoir abandonner la ville éternelle, dont l'atmosphère ne lui convenait décidément plus et où il ne devait jamais revenir par la suite. Combien y était-il resté de mois, en compagnie de Pannini ? — Ce temps demeure illimitable. Nous estimons cependant que son séjour dans la cité auguste dépassa deux années, car les études de Rome sont nombreuses dans l'œuvre du Canaletto (primo), et même s'il en peignit quelques-unes par la suite, d'après ses ébauches hâtives, on peut croire qu'étant donnée la lenteur relative de son labeur, il ne dut revenir à Venise qu'au milieu de 1721, ou au début de 1722, alors âgé de vingt-cinq ans. Le jeune scénographe emportait dans ses cartons tous les éléments des nombreux tableaux de Rome qu'il devait exécuter postérieurement, dans son atelier, soit à Venise, soit au cours de ses voyages à l'étranger.

Son séjour à Rome lui avait nettement révélé sa voie. Il revenait dans la marmoréenne et somptueuse avenue d'eau du Grand Canal avec la conscience de ce qu'il pouvait tirer de la splendeur artistique de sa grande Venise, cité flamboyante entre toutes, colorée, toujours nouvelle et captivante comme une amante aux attraits changeant sans cesse et d'aspects toujours séducteurs.

Il ne songeait plus aucunement, désormais, à réaliser des éphémères décors pour ces illustres théâtres où allaient rivaliser Gozzi et Goldoni. Il ne se donnait point davantage la mission de peindre, après Pannini, les nécroses monumentales de l'Urbs antique. Il se sentait entièrement Vénitien. Venise vivait pacifique, coquette, enchanteresse, sous ses regards d'amoureux émerveillé par un si incomparable modèle. Son talent serait dorénavant consacré à cette beauté alanguie de cité indolente, douairière, indulgente et reposée, après avoir été la reine mère, impérieuse jusqu'au despotisme, de l'Adriatique et de l'Orient.

Il vivait tout entier pour elle, en elle et par elle. Il s'immortaliserait en l'épousant sous toutes ses faces, en l'adorant sous ses parures les plus diverses. C'est par elle qu'il sentait pouvoir se glorifier, tout en la célébrant de son mieux, par le seul fait de la portraiturer sans relâche.

Dès son retour à Venise, Canaletto eut la bonne fortune de pouvoir y travailler à loisir et de façon suivie pour un amateur éclairé bien connu, le comte Francesco Algarotti, et aussi pour le consul anglais Smith, qui devait jouer un rôle fort important dans sa vie ³. Il y demeura, sans plus la quitter, durant environ vingt-cinq ans. Sur cette laborieuse période de sa vie règne

une brume rigoureuse, un complet silence. Seuls, les musées parlent en son nom, mieux que les mémoires, nouvelles à la main ou chroniques du temps. Des centaines de toiles témoignent que ce peintre ne cessa de travailler, de se perfectionner, en accumulant une œuvre annuelle d'environ vingt-cinq à trente vues vénitiennes, ce qui est considérable pour une époque où l'achèvement d'un tableau se faisait lentement, méthodiquement, minutieusement, en raison des soins de reprise, de révision nécessitée par la délicatesse infinie des détails et du fini dont toutes les toiles peintes par Antonio da Canal, fournissent tant de pièces justificatives.

Bien avant la cinquantaine, acquise entre son retour et 1747, il témoigna d'un labeur constant. Cette première partie de son œuvre forme un total qui, d'après nos calculs approximatifs, doit dépasser — pour cette période de quinze à vingt deux ans, — neuf cents tableaux pour le moins. A peine, de-ci, de-là, une date vient-elle préciser un point de son existence toute abstraite dans une volonté créatrice. Par exemple, on sait que, dans l'année 1730, alors que les verriers vénitiens déléguaient chez les verriers de Bohême le meilleur d'entre eux, Briati, afin qu'il y prit des leçons, à cette même date où le français Darigny terminait sa grande fresque à l'église des jésuites, Antonio Canal exécuta son chef-d'œuvre, considéré longtemps comme le plus parfait, cette admirable toile de Santa-Maria della Salute, qui fut plus tard, en compagnie de quatre autres tableaux sans importance, achetée au prix bien modeste de 18.000 francs, par Louis XVIII, et qui se trouve actuellement à notre musée du Louvre.

Il travailla : c'est à peu près tout ce que l'on peut dire d'Antonio Canal avec certitude. Entre l'époque où il revint de Rome et le temps où il devait partir pour Londres, aux premiers jours de 1746, rien ne nous révèle sa présence à Venise. Le peintre est tout à la production soit en son atelier, bâti proche sa demeure, soit près de son chevalet en pleine rue ou sur sa gondole transformée en studio. Ses œuvres seules témoignent de son existence.

ANTONIO DA CANAL
Vue du Grand Canal à Venise
(National Gallery Londres)





CHAPITRE III

LE CANALETTO SE REND A LONDRES

Simple aperçu sur les déplacements des artistes à travers l'Europe. Ce mouvement des voyageurs d'art au XVIII^e siècle vaut d'être signalé. Antonio da Canal et ses succès en Angleterre. La fin de sa vie laborieuse à Venise. Il y mourut en 1768, âgé de 71 ans.



LONDRES ! Paris ! Vienne ! Les petites cours du Nord ! Autant de mirages lointains qui scintillaient et attiraient hors de leur ville sur pilotis la plupart des grands peintres vénitiens. En une époque où les courriers partaient irrégulièrement et n'arrivaient pas toujours, alors que les postillons, conducteurs de chaises de poste, manquaient fréquemment les relais et se couchaient parfois dans des ornières, il est surprenant de constater avec quelle aisance insouciante les artistes, les musiciens, les cantatrices et danseuses, les hommes de lettres, les aventuriers et les courtisanes, quittaient leurs cités natales, se déplaçaient, affrontaient les fatigues et les périls de la route. En quelque manière, ils étaient relativement infiniment moins casaniers et « habitudinaires » que les Français de notre heure, qui, malgré les prodigieux moyens de locomotion chaque jour plus ultra-rapides, demeurent encore assez difficiles à mobiliser vers l'étranger et répugnent à des séjours prolongés hors de Paris ou de leurs centres de vie coutumière.

Il n'est donc point étonnant de rencontrer, de 1746 à 1748, le vénitien Antonio da Canal, sur les rives de la Tamise, alors qu'un peu plus tard, à

Munich, nous verrons que son neveu Bellotto, parti depuis déjà quelque temps, se complait à reconnaître dans ses lettres qu'il réussit à merveille à la Cour de Dresde aussi bien qu'à Vienne, et dans les jardins de Varsovie.

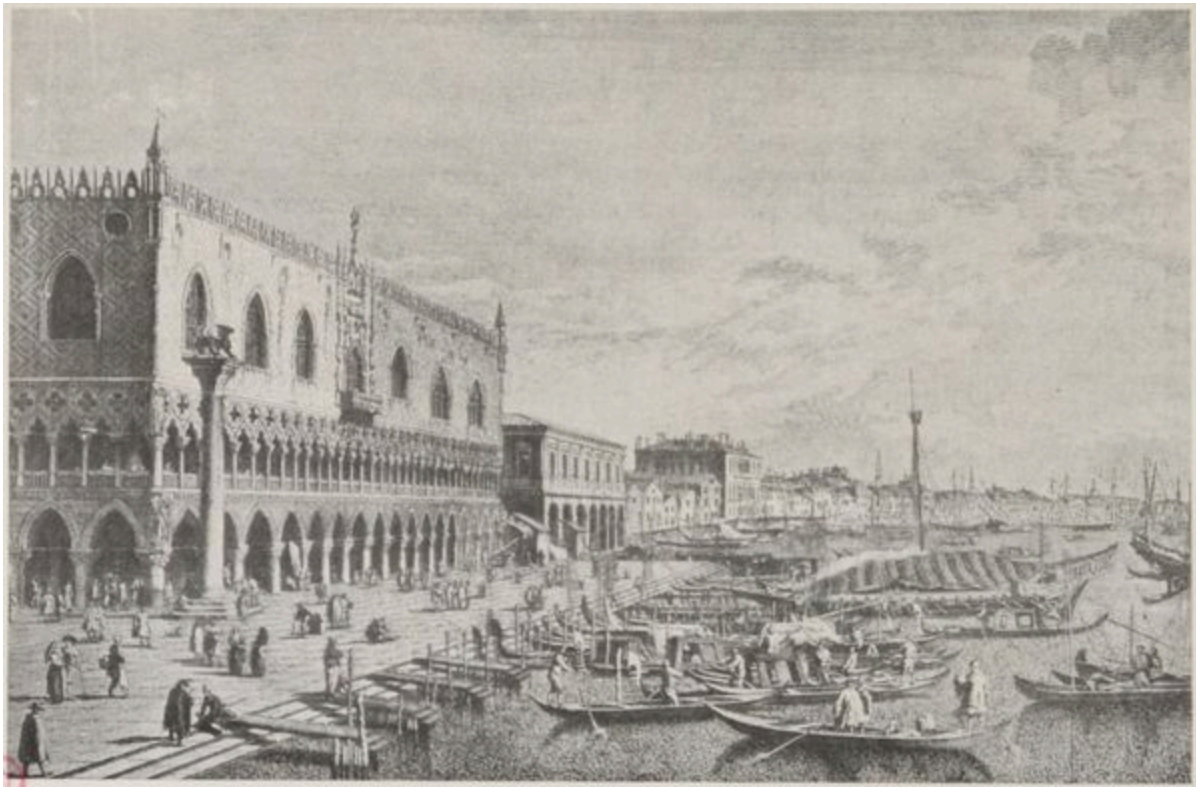
Bellotto fut d'ailleurs un surprenant déraciné. Il était aventureux et s'avéra rapidement cosmopolite. Constatons ici passagèrement, par esprit de curiosité, ne serait-ce que pour mémoire, cette facilité de voyages à travers l'Europe. Fournissons-en quelques exemples rapides : cela ne saurait être un hors-d'œuvre en cette étude. La vie des artistes doit y être rappelée.

L'orfèvre français Thomas Germain, tout au début du siècle, en 1700, est célèbre à Rome. L'année suivante, le landgrave de Hesse fait appel à Paul du Ry, lui commande un château, un parc merveilleux que l'on voit encore à Wilhemshoe, près de Cassel, où devait être interné Napoléon III en 1870.

Presque au même moment, à Paris, meurt l'Anversois Corneille Vermeulen, qui y avait fixé ses pénates depuis de longues années ; ses compatriotes, d'ailleurs, s'y rencontrent fort nombreux à la même heure.

L'électeur Jean Guillaume, prince palatin, va chercher chez lui Jean Weenix pour peindre des chasses dans les galeries du château de Bensberg. D'autre part, durant que notre compatriote Cayart bâtit une église protestante à Berlin et qu'un autre Français, Laguerre, décore à Londres le palais de Marlborough, Berlin attire de Bodt en 1706. Celui-ci y bâtit un arsenal et on le nomme général. Un de ses condisciples d'école vient sculpter les quatre grandes statues de la porte monumentale ; Frédéric Guillaume applaudit à l'œuvre de ces artistes français dont il glorifiait le mérite. Poursuivons : Haendel s'ennuie en Allemagne, le voilà parti aussitôt pour s'installer pendant deux années en Angleterre. Notre de Troy salue une dernière fois l'Italie, appelé à Vienne par Joseph I^{er} qui, ainsi que son successeur, débauchait tous les Italiens de talent. Belluci, de Trévise, s'y fixe et s'y trace une brillante carrière.

ANTONIO DA CANAL
Vue de la Rive des Dalmates et du Palais des Doges
(D'après une planche gravée de Canaletto)



N'est-ce pas à bon droit que l'ironiste Césaire Balbo rêvait de voir écrire une sérieuse histoire des peintres italiens ayant, de toute manière et presque sans discontinuité, travaillé hors de l'Italie ? Cette histoire serait aisée à réaliser. Rares sont les artistes qui demeurèrent ancrés sur leur sol. Le chassé-croisé se poursuivit d'une nation à une autre.

Sebastiano Ricci, reçu membre de l'Académie Royale à Paris, en 1718, emploie ses talents de décorateur à Schœnbrunn et à Hampton-Court. Carbo-Giovanni Ségala est agréé comme peintre attitré à la cour des empereurs Joseph II et Charles VI. Antonio Pellegrini, après avoir travaillé pour le duc de Manchester, pour mylord Catogan et pour le duc d'Orléans, passe en Hollande pour se mettre au service des échevins d'Amsterdam, puis transite chez le prince évêque de Wurtzbourg, peu avant ou après la venue de J.-B. Tiepolo, d'où il repart pour séjourner chez l'électeur palatin Charles.

Est-ce tout ? Point. Nous en passons et des meilleurs. Signalons toutefois : Jacopo Amigoni qui, devenu peintre du roi d'Espagne, meurt à

Madrid en 1752. Piétro Rotari qui réside à Pétersbourg en 1756, Francesco Fontebasso lui succède pour y œuvrer également en 1760. Partout : à Dresde, à Varsovie, à Moscou, les peintres vénitiens se donnent carrière.

Francesco Casanova, pour le moins aussi aventurier que son illustre frère Giacomo, passe du palais du prince de Conti à ceux de la Sémiramis du Nord, la grande Catherine. Giovanni Casanova, frère des précédents, également peintre de valeur, devient directeur de l'École des Beaux-Arts de Dresde. Toute l'Italie artistique vit hors de chez elle. Regardons encore :

Benoît Coiffre va en Danemark peindre des plafonds à Frederiksborg ; Jean Raoux décore un portique de l'hôtel de Justiniano Lollini à Venise. Tout le septentrion jette un charme sur le midi et exerce plus particulièrement une attirance irrésistible sur les hommes d'Italie. Caffieri meurt en France après y avoir vécu depuis 1660, J.-B. Vanloo revient avec empressement en France où il était fêté par tous.

C'est le moment où Antonio da Canal se dirigeait vers Londres. Ce n'est plus à cette date qu'un va-et-vient extraordinaire d'artistes à travers l'Europe : J. M. Nattier accompagne certains ouvriers des Gobelins jusque chez Pierre le Grand, Pater vient à Paris, Parrocel s'accagnarde à Vienne pour y travailler au Belvédère, Watteau arrive à Londres où le suit Jean Raoux. La Rosalba Carriera accourt en France, se fait recevoir membre de l'Académie Royale et se voit porter aux nues tour à tour par les grands amateurs d'alors : Mariette, Caylus, l'abbé de Marolles et autres.

ANTONIO DA CANAL
La Bibliothèque publique et l'orée du Grand Canal à Venise
(D'après une gravure de J.-B. Brustolone).



Des pages et des pages ne suffiraient point pour établir ce que furent, de la fin du XVII^e siècle jusqu'à la Révolution, les voyages d'artistes sur les routes d'Europe. Il y avait un courant donné, on pourrait même dire, une tradition acquise. Doit-on s'étonner du départ du premier des Canaletto en pays britannique qui fut si hospitalier à Van Dyck et à tous les grands maîtres de l'art sous les règnes de la reine Anne et surtout des George.

Canaletto a déjà cinquante ans lorsqu'il travaille à Londres. Tous ces artistes en voyage lui prêchent l'exemple. Il apprend en Angleterre la nouvelle de la mort de ce Philippe Meusnier, peintre d'architectures, qu'il dut, cela est fort probable, connaître à Venise, car il s'y affirma comme un fameux maître de perspective, bien avant que de décorer les voussures de la chapelle de Versailles.

Antonio da Canal, allant en Angleterre sur les conseils de l'actif intermédiaire que fut le consul Joseph Smith, croise presque Reynolds qui, lui, se rend en Italie, et aussi Jean-Baptiste Tiepolo, son ami et parfois peut-être son collaborateur pour les personnages et qui vient de terminer à

Wurtzbourg les fresques qu'on y peut voir encore aujourd'hui. Notre Vénitien architecturiste arrive à Londres au moment des grands succès d'Haendel, dont le Judas Machabée vient d'être célébré. Il y apprend que son neveu Bellotto, qui se trouve alors en Pologne, est en passe de se faire un nom estimé dans la grande et riche société de Varsovie, où il devait mourir.

Le Canaletto installé à Londres, muni des meilleures lettres de crédit, ne tarde pas à y fréquenter tous les artistes de ce temps. Les lords l'invitent à la ville et dans la country ; il devient peu à peu célèbre parmi la plus haute société. On y apprécie à la fois sa personne discrète et sans frivolité et son incomparable maîtrise dans la reproduction des palais, des jardins, des châteaux et même des pavillons de chasse de cette admirable Terre des Angles. Il sait rendre l'âme et la physionomie morale des architectures qu'il scénographie dans un harmonieux accord avec les paysages ambiants, si lumineux et chatoyants. Les Anglais raffolent de son talent et les travaux lui arrivent en masse ; il a peine à se soustraire aux commandes qui dépassent ses moyens d'exécution.

Il triomphe, pour tout dire, jusqu'à faire oublier le grand Marco Ricci, dont Londres, précisément avant sa venue, avait hautement apprécié la valeur et que lui, Antonio Canal, s'était si bien juré, nous affirme Lanzi, de « chasser du nid », selon une expression empruntée au Dante, car Marco Ricci ombrageait sa jeune gloire. Aujourd'hui Marco Ricci est inconnu et Canaletto reste encore apprécié. Déjà mûri et un peu las, il n'a plus qu'à se laisser vivre de son travail, à profiter de ses qualités acquises, à jouer de sa virtuosité de peintre dont il sent désormais toute la puissance active. Il ne tâtonne plus ; il apprécie d'un coup d'œil décisif le motif à traiter et, d'une main rapide et sûre, il accomplit son « œuvre anglaise », si intéressante, si variée, si multiple, dans l'admiration générale des britishers.

Il retournerait volontiers vers sa douce Venise, où l'Académie des Argonautes fêterait si magnifiquement son retour, dont le climat convient infiniment mieux à son âge, et dont aussi, d'ailleurs, il n'a pas épuisé les motifs innombrables. Mais, le moyen de résister aux séductions et aux flatteries d'une ville infiniment plus artiste, plus fortunée, plus luxueuse dans son hospitalité et où tant de travaux l'accaparent et le rendent forcément insulaire.

L'influence anglo-saxonne s'appesantit sur ce Vénitien comme elle avait déjà précédemment métamorphosé le graveur paysagiste français Joseph

Goupy, imitateur de Salvatorello, aussi bien que le peintre verrier Joseph Rice, les graveurs Bernard Baron et Louis Boitard, le paysagiste Lambert, fidèle mais pâle continuateur du Poussin, et tant d'autres peintres, statuaires et graveurs qui furent conquis les uns après les autres par les charmes de la vie hospitalière de la Grande-Bretagne.

Antonio da Canal prolongea donc durant deux années son séjour à Londres. Il ne put y connaître la suisse Anglica Kauffmann, Gainsborough, le paysagiste Tuccarelli, son compatriote, l'architecte George Dance, ni le graveur Bartholozzi et quelques autres encore, qui, peu d'années après, devaient figurer parmi les membres de cette naissante Académie des Beaux-Arts d'Angleterre dont il aurait peut-être fait partie si, lui aussi, avait fixé définitivement son séjour sur la Tamise.

Canaletto ne revint aux rives du Grand Canal qu'après avoir, dans les princières demeures de la capitale anglaise, reçu l'accueil le plus chaleureusement sympathique. Il laissait en Angleterre ces remarquables planches du Jardin de Vauxhall, ces Vues de White-Hall, de Northumberland House, de Eton College, et celles de la Tamise, qui, aujourd'hui, marquent son passage outre-Manche, car elles honorent les galeries de Windsor, de Dudley House, de Devonshire House, du Soane Museum de Montague House, de Sion House, de Hampton Court, de la National Gallery et de tant de collections privées dont les catalogues illustrés ont été publiés.

Déjà plus que quinquagénaire, Antonio Canal aurait pu se fixer dans la ville qu'il avait faite deux fois sienne et qu'il avait deux fois abandonnée. Il retourna par la suite à Londres. Quelle raison l'y décida ? Ce fut vraisemblablement vers 1751, si l'on croit le millésime qui figure sur deux planches signées de Muller : « Vues de Londres, Jardins du Vaux-Hall et Westminster vu du jardin de Somersel ». Il n'avait certes plus alors les mêmes raisons et intérêts à défendre que lors de son premier voyage. Il ne redoutait pas alors au même degré les procédés de mercantilisme de cet ingénieux et roublard Joseph Smith, le consul anglais à Venise qui avait, durant trop d'années, accaparé ses toiles, sous façon de mécénisme, afin d'en tirer de beaux deniers comptants en les revendant fort cher à ses compatriotes de tous les comtés britanniques avec lesquels ce bon mercante correspondait. Ce fut Smith, toutefois, qui commanda à Antonio da Canal les trente-cinq tableaux qui sont à Windsor.

Canaletto s'était résigné à répudier un protecteur aussi excessif comme business-gentleman. Il avait rompu avec Smith et n'admettait plus aucun intermédiaire entre les amateurs et lui. Les transactions directes lui étaient devenues très faciles : il avait la pleine vogue et ne pouvait même plus suffire aux demandes des amateurs.

Peut-être faut-il attribuer cette seconde station qu'il fit sur les rives de la Tamise au seul désir de revoir des amis accueillants qui, tel le duc de Richmond, avaient été pour lui de si généreux protecteurs dans les hautes classes de Londres et des districts voisins.

ANTONIO DA CANAL

La fête du Doge sur le Bucentaure le jour de l'Ascension
(D'après une grande planche gravée de J.-B. Brustolone).



C'était d'ailleurs l'époque où son neveu Bernardo Bellotto arrivait à son tour à Londres, avec son esprit assimilateur, son art de prendre le vent, ses manières insinuantes, mêmes intrigantes, cherchant à exploiter dans la plus grande proportion possible les influences dont disposait son illustre maître et cher oncle, si bonhomme et si volontiers généreux. Nul doute que

Canaletto, le premier, n'ait noué à Londres des relations amicales avec cet Horace Walpole qui y était alors tout-puissant par son pétillant esprit et l'originalité de son attitude de philosophe humoriste et d'épistolier et mémorialiste gentilhomme.

Bernardo Bellotto ne dut certes pas manquer l'occasion qui se présentait de se faire patronner par un protecteur naturel si parfaitement accrédité pour appuyer ses prétentions à de nombreuses commandes ⁴. Antonio da Canal témoignait une grande affection à cet enfant de sa sœur qu'il avait pour ainsi dire élevé. Il poussait la bonté jusqu'à rejoindre, pour l'accréditer à l'étranger, cet impétueux et aventureux neveu et disciple qui avait su s'ennoblir et était alors devenu « comte Bellotto ». Fort probablement, une lettre du noble seigneur François Algarotti, ami d'Antonio Canal, recommanda Bellotto auprès du roi de Pologne qui s'honorait de l'amitié du grand poète, écrivain, voyageur, astronome, philosophe et amateur vénitien qu'était cet extraordinaire comte Algarotti.

Le contraste des natures d'Antonio da Canal et de Bernardo Bellotto incite l'historien à déduire que l'oncle très débonnaire se montra, à l'égard de cet héritier impérieux dans ses désirs, ce que, plus tard, le sublime Beethoven s'efforça d'être vis-à-vis de son neveu Charles, qui fut à l'origine de ses pires chagrins.

Reconnaissons cependant que Bernardo Bellotto méritait relativement la tendresse que lui portait son maître et grand parent. Il était digne d'être le continuateur de l'architecturiste qui lui avait révélé sa voie et dont il parvint presque à concurrencer la manière et à imiter le tour de main.

Il y a tout lieu de croire que les deux Canaletto se firent un suprême adieu en Allemagne, peut-être même en cette ville de Munich dont Antonio peignit une vue d'ensemble qui figure aujourd'hui à la Pinacothèque de cette cité d'art. L'un devait se diriger vers le nord, afin d'y poursuivre sa carrière de peintre courtisan des rois, avec des alternatives de grandeur et de détresse dans nombre des principautés allemandes. L'autre s'en revint fidèlement vers la cara Venezia, en faisant quelques petites stations à Vérone et à ce Padoue où aux premières heures de sa vie il avait fort probablement été mis en nourrice, car les enfants étaient réputés ne pouvoir être, en tant que babies, sainement élevés à Venise, dont l'air est contraire, dit-on, à la prospérité des bambins.

ANTONIO DA CANAL
Vue du Canal de la Giudecca à Venise
(Galerie Crespi. Milan).



La noble indolente et toujours captivante République des lagunes attendait son peintre pour lui rendre cette tendresse qu'à toutes les heures de sa vie il avait si bien su lui témoigner comme un dévot de sa beauté. Si Venise ne logea pas son grand Canaletto aux Procuraties, comme elle l'avait jadis fait pour Sébastiano Ricci ; si elle ne lui permit pas de vivre à la Grande », comme on disait alors ; si enfin elle le laissa mourir dans cette modeste maison de la Calle San Vito qu'il avait acquise, du moins fut-elle accueillante à son illustre portraitiste et lui accorda-t-elle de terminer ses jours dans une absolue quiétude et un bien-être aussi complet qu'il le pouvait désirer.

Malgré l'âge, Antonio da Canal avait poursuivi son œuvre. Il y ajouta quantité de nouvelles toiles que les amateurs lui payaient au poids des ducats d'or. Il nous serait assez difficile de faire une distinction caractéristique entre ses premières productions de jeunesse et celles qui datent de ses retours de Rome et d'Angleterre, mais il nous semble pouvoir dire que les années n'affaiblirent aucunement la fraîcheur et l'éclat de sa vision, pas plus qu'elles ne ralentirent son courage à la besogne. Que d'images il fit défiler dans notre mémoire : les gondoles noires et capricieusement drapées, le cortège des barques accompagnant le Bucentaure, au matin de l'Ascension, la perspective qui s'enfonce au delà du Rialto, sur le Grand Canal, lorsqu'on est placé entre le palais Labia et le palais Foscari, le commerce de la Piazza, ses jolies tentes de toiles en forme

de champignons, son pittoresque désordre de tissus, de dentelles et de cristaux, les promeneurs des Procuraties, l'église de San Geminiano encore debout, la châsse prodigieuse de saint Marc, l'escalier des Géants, la Salute qu'il aimait tant à copier à toutes les heures du jour et sous toutes ses lumières, le marché aux herbes, les quartiers pauvres de Saint-Nicolas et de la place des Apôtres, le peuple des vanniers, des joueurs de boules, des lazzaroni, des matrones, des enfants, des nobles en perruque et en baüta. Tout lui est et redevient prétexte à peindre ou à graver, d'une morsure énergique et subtile, d'une pointe spirituellement personnelle, le décor favori où son infatigable génie se complut jusqu'à l'extrême déclin de sa vie.

A de certains jours, il semblait que le maître eût épuisé les thèmes qu'offrait à son pinceau la Venise multiforme et polychromatique de son temps. Il oubliait sur le tard les rigueurs de son jugement à l'égard des procédés du vieux Pannini, qui était resté fidèle à la Rome des Césars. Antonio da Canal s'était mis à broder, ainsi que plus tard Turner, Ziem et tant d'autres traducteurs des visages de Venise, des variantes chimériques et imaginaires de la cité des Doges. Il s'amusait à composer des toiles de singulière invention, faites d'eaux frémissantes, d'horizons féeriques, d'architectures superbes et irréelles, où se dressaient des palais pleins d'extravagance, des perspectives profondes empruntées à des décors d'une imagination capricieuse.

Des décors ! Certes, oui, c'étaient bien encore là des décors conçus et peints avec cette liberté d'invention qui avait présidé, soixante années auparavant, aux premiers travaux d'Antonio da Canal, architecturant des villes certainement inconnues des géographes sur les toiles de fond du théâtre San-Salvador ou San-Moïse.

ANTONIO DA CANAL
La Place Saint-Marc, la Merceria, les Procuraties
(Dessin du Canaletto).



En ces travaux qui le reposaient de ses si scrupuleuses transcriptions de Venise, le vieux peintre retrouvait comme un reflet des âges disparus. Il se

revoyait plein de fougue et nourri d'espérances, alors qu'il regardait avec convoitise le célèbre Luca Carlevaris descendre de sa gondole au perron des Zenobio, la famille noble dont la protection l'avait fait si drôlement surnommer Luca di cà Zenobio.

C'était notamment dans la religion de l'eau-forte, où il était passé maître, qu'il s'appliquait à exprimer d'un trait cursif et sans reprises les conceptions de ses rêves, réalisées avec une telle sûreté que l'on hésitait, devant elles, à y reconnaître mieux que le rendu de la nature. Je veux dire certaine fantaisie charmante qui lui venait de sa vision de poète artiste. Quel maître aquafortiste surprenant fut au premier chef notre Canaletto.

Tel un Piranèse, mais avec moins d'indépendance peut-être, il eut l'art surtout de cuisiner le cuivre qu'il savait faire mordre à fleur de métal et qu'il animait d'une vie délicieuse en ses traits menus et déliés. Mais comme il restait malgré lui l'esclave de son œuvre passée, éprise de réalité, le Canaletto arrangeait des paysages de cités où Venise encore collaborait. A l'encre de Chine, à la plume, à la pointe, au burin, il improvisait follement sur un thème capricieux d'architecture aussi aisément que le faisait, à Leipzig, Jean Sébastian Bach, sur la donnée carrée d'une fugue. En cela on trouve en lui un véritable prestidigitateur eau-fortier.

Restée longtemps sous l'influence de Mantegna, de Bellini et du Titien, l'école italienne de gravure sur cuivre et sur bois se montrait alors d'une assez plate médiocrité. Antonio da Canal lui redonna son génie. Sa méthode de graver était des plus simples et participait de cette même recherche de lumière qui toujours commanda sa technique de peintre. Son principe, peut-on dire, était « l'économie des travaux ». Jamais de secondes tailles, la préoccupation de ménager les fonds jusque dans les ombres, un souvenir manifeste des procédés de Campagnola et de la façon de traiter en dentelles les feuillages des arbres, façon familière au grand « Zorzi », dont la gloire perdurait sur Venise, si fière, depuis 1478, d'avoir donné le jour au peintre de la Tempête apaisée par saint Marc.

Un rappel des figures de Callot, avec cependant moins de mordant, mais pourtant assez de souplesse et de vérité pour autoriser l'écrivain d'aujourd'hui à mettre en doute que le concours de Tiepolo fut indispensable à Canaletto pour tout ce qui a trait au type drapé, à la figuration de ses innombrables mises en scène des places publiques, des réceptions au palais ducal et des fêtes du mariage de la mer.

L'homme qui a su dessiner les silhouettes de l'Albertine de Vienne et celles qu'on rencontre à Windsor et à Chantilly était suffisamment figuriste pour peindre quelquefois des foules et des cortèges comme ceux qu'on rencontre sur ses toiles, mais Francesco Guardi lui vint cependant parfois en aide pour ses bonshommes, ainsi que pour l'École de San-Rocco qui est à Londres.

« Les jolies eaux-fortes de Canaletto, écrit Charles Blanc dans son Histoire des peintres de toutes les Écoles, sont remplies de lumière ; le travail en est large ; les tailles écartées laissent transparaître le blanc du papier, c'est-à-dire la lumière même de la gravure. Le peintre se plaît et s'entend fort bien à rendre, par des travaux tremblés, mais sans exagération, ces murailles des vieilles maisons de Venise et de Padoue, les briques disjointes que laisse voir çà et là le crépi tombé. Les ciels sont traités simplement par des travaux conduits dans le sens horizontal, mais d'une main libre et souple qui ne s'astreint pas à des hachures froidement régulières et s'interrompt de temps à autre pour suivre de capricieuses inflexions, indiquant de légers nuages... En revanche, Canaletto est un vrai modèle pour la manière de graver l'architecture et de rendre le clapotement des eaux. On sait combien il est difficile d'exprimer en gravure ce clapotement. Beaucoup d'artistes, et particulièrement Brustolone, ont figuré des petits flots superposés comme le seraient des pièces de monnaie : Canaletto, par un jeu de pointe spirituel, reproduit ces petits brillants que présente une eau légèrement ridée, sans en effacer la transparence générale. »

« Il a gravé à l'eau-forte, dit d'autre part Georges Duplessis, une série de planches fort dignes des toiles signées de son nom. Ses vues de Venise sont pleines de vives clartés et d'ombres douces.

« Les eaux-fortes de Canaletto, prises pour ce qu'elles sont effectivement, pour des dessins fixés dans le métal au lieu d'être tracés sur le papier, sont admirables. »

Canaletto apparaît comme une exception dans l'École vénitienne des derniers temps, et s'il se trouve un peintre, Francesco Guardi, qui ait cherché à s'approprier la manière du maître, on ne peut citer le nom d'un seul graveur qui ait tenté de s'inspirer de ses eaux-fortes. Celles-ci demeurent donc dans l'art comme une manifestation isolée.

Il maniait la pointe avec une incomparable dextérité.

Le maître Canaletto légua à la postérité une suite de trente et une eaux-fortes de diverses grandeurs, vues d'Italie et de Venise, dont deux portent son monogramme A. C., suite relatée sous le titre de : *Vedute altre prese da i luoghi altre ideate da Antonio Canale e da esso intagliate*. D'autre part, l'artiste avait déjà réuni en recueil spécial douze planches considérables dédiées à son intrigant bienfaiteur, Joseph Smith, en signe « d'estime et d'obéissance ». Ce groupement comprenait diverses fantaisies, des vues de Vérone, de Padoue et de petites vues des alentours de Venise. L'œuvre de graveur d'Antonio Canal mériterait à elle seule toute une grande monographie spéciale.

Certain soir lumineux, le 20 avril 1768, alors que Venise se paraît de cette atmosphère rose dont tant de fois Antonio da Canal avait décomposé les valeurs subtiles dans cette « chambre optique » (dont il fut, affirme-t-on, le premier peintre à savoir se servir et à enseigner le véritable usage, qui est de le limiter à cela seul qui peut plaire) — un soir de lumière apaisée, on apprit sur la Piazzetta, chez Florian, au Lido, au café des Artistes, près du pont des Baretteri, où il fréquentait quelquefois, qu'on ne reverrait plus le laborieux vieillard flâner, crayon en main, en sa gondole-atelier, sur les grands S que forme le Canal. Le Canaletto venait de clore ses yeux qui avaient tant idolâtré et reflété la beauté de son idole. Avec lui s'éteignait un peu de la gloire finissante de la vieille République sérénissime.

ANTONIO DA CANAL
Vue de Venise fantaisiste. — Dessin au crayon
(Ecole des Beaux-Arts, Paris).



Il avait tous les droits légitimement acquis au titre de *Nobilis Venetus*. Ne pouvait-on, ne devait-on pas le consacrer par une inscription sur sa tombe.

C'est bien pourquoi, dans le doute qui subsiste sur ses origines, nous avons, ici, adopté la plus patricienne de ses dénominations, celle qui se réfère à une gentilhommerie de vieille roche, les *Dà Canal*. Si le Canaletto pouvait se passer de particule, il ne pouvait, en l'adoptant, que lui conférer une valeur nouvelle fort supérieure à celle qu'elle indique d'ordinaire. Son neveu s'était bien fait comte de sa propre autorité, ainsi que Casanova qui, s'appuyant sur les droits que lui conférait le dictionnaire, s'était superbement désigné : Chevalier de Saint-Galt.

Canaletto, portraitiste attitré de Sa Majesté *Venezia la bella*, était l'un des plus nobles, des plus modestes et des plus laborieux citoyens de sa cité qu'il illustra suffisamment pour qu'elle lui ait payé d'une particule la multitude de visions qu'il laissa d'elle aux regards de la postérité.

On pourrait dire de Da Canal ce que Zanetti écrivit de Vittore Carpaccio, peintre vériste du XV^e siècle vénitien : « Aveva in cuore la Verita ». — Certes, Canaletto Primo conserva toujours la vérité dans son cœur Sa réelle chambre optique fut le miroir même de la déesse nue dont il eut le culte

constant, surtout dans l'interprétation des visages de Venise qu'il peignit toujours avec la pure passion de son modèle.

Il est difficile de ne pas penser à Antonio da Canal, en lisant les pages que Ruskin consacre aux plaisirs de la vue, dans son étude sur les peintres modernes.

Il y remarque que les jouissances visuelles, groupées et combinées de façon à s'exalter l'une l'autre à un degré où le hasard ne le peut faire, déterminent non seulement un sentiment d'affection profonde pour l'objet dans lequel elles résident, mais l'intelligence du dessin et les adaptations de cet objet à nos aspirations.

C'est de cette intelligence que naquirent la joie, l'admiration et la gratitude que le Canaletto conserva jusqu'à la dernière heure devant Venise, objet éternel de son inclination, de ses désirs, de ses sollicitudes et de son amour passionné de portraitiste.

ANTONIO DA CANAL
Le Pont du Rialto à Venise
(Galerie du Palais Corsini, Rome).





CHAPITRE IV

BERNARDO BELLOTTO, CANALETTO II

L'Oncle et le Neveu, Bernardo Belloto, né le 30 janvier 1723, dit également le Canaletto. Sa valeur de disciple, son tempérament aventureux et son esprit pratique et réalisateur à tout prix. — Ses voyages à Brescia, à Vérone, à Milan, puis à Dresde, à Pirna, à Londres, à Saint-Pétersbourg et en Pologne. — Les œuvres nombreuses qu'il y exécuta. — La valeur de sa peinture. — Sa mort à Varsovie en 1780.



COMME il est de toute impossibilité de nous renseigner sur la composition même de la famille d'Antonio da Canal, une seule certitude nous est fournie par la naissance de Bernardo Bellotto, celle d'une sœur, probablement plus jeune que le premier Canaletto, qui, se mariant, lui donna ce cher neveu auquel il s'attacha d'autant plus affectueusement que tout nous porte à croire qu'il n'eut pas lui-même d'enfant étant, fort probablement, demeuré célibataire.

Bernardo Bellotto est signalé dans tous les dictionnaires biographiques comme étant venu à la vie à Venise, en 1724. Mais, dans une très succincte notice du directeur du musée d'art industriel de Rome parue en 1914, M. Giulio Ferrari, qui nous paraît renseigné aux meilleures sources d'état civil, donne pour cette naissance la date précise du 30 janvier 1723. Nous n'hésitons pas à l'adopter comme véridique et nous abandonnons l'erreur qui naguère fut la nôtre en répétant celle de nos devanciers, au cours d'un premier travail sur les Deux Canaletto, paru en 1906.

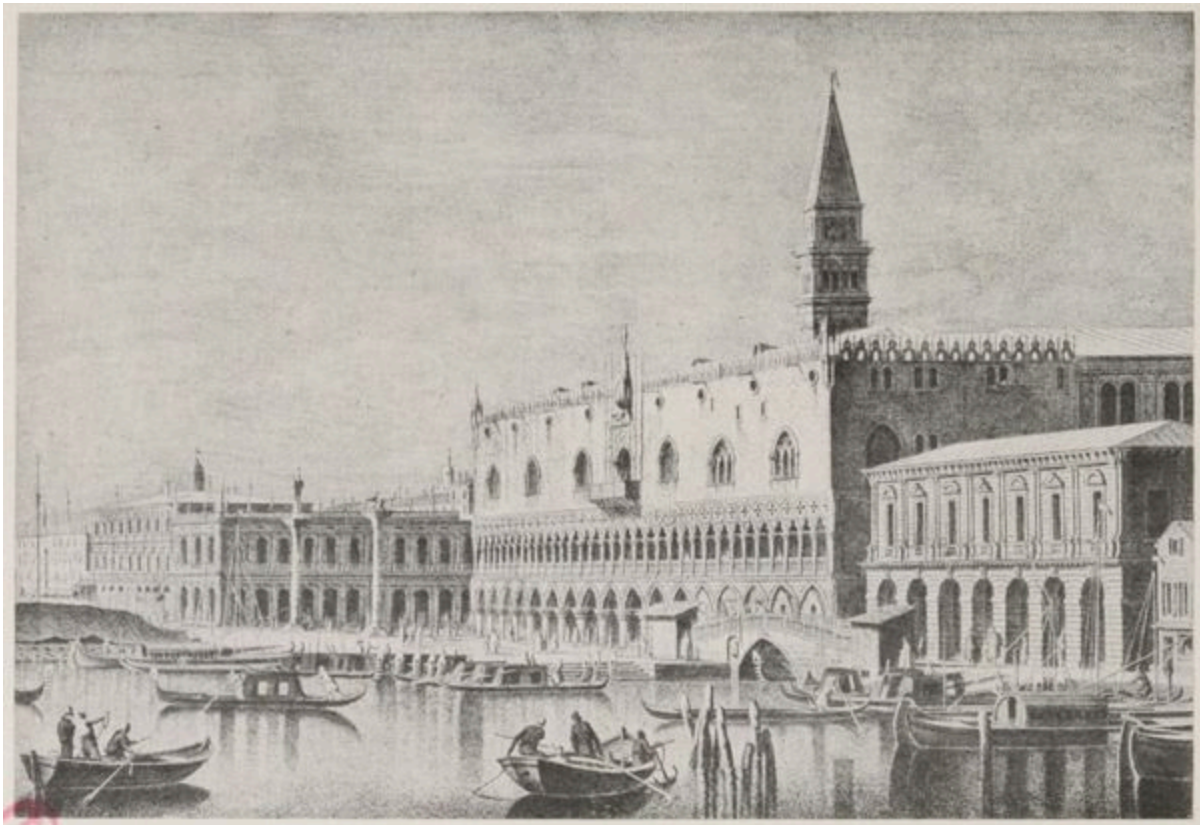
On peut estimer que l'oncle Antonio Canal se trouvait alors de retour de son séjour à Rome depuis un an environ. Cette naissance fut sans doute un événement dans la vie paisiblement réglée de cet excellent artiste qui touchait à peine à sa vingt-sixième année à l'heure où ces joies avunculaires lui furent réservées et qui, redisons-le, ne paraît guère avoir été marié ni entouré d'une nombreuse famille en tant que frères, sœurs et autres neveux.

A quelle classe sociale appartenait Bellotto, père du petit Bernardo ? Était-ce un peintre, un graveur, un obscur artisan ? Aucune lumière ne nous est venue qui nous puisse éclairer. Donc, nulle spéculation ne peut intervenir sur les atavismes que le nouveau-né retira de ses ascendances. Nous devons l'accepter comme un enfant du mystère, tout nu, sans les moindres langes documentaires sur ses origines.

Nous ne savons de même quoi que ce soit sur son enfance et sa formation intellectuelle et artistique. Notre croyance s'avère qu'il fut redevable des germes de son talent à son oncle seul qui le modela à son image et en fit par dilection son héritier intégral. Mieux encore, il fut son véritable disciple d'élection, son continuateur, son double, ou, si l'on préfère, son aller ego.

Les premiers essais sérieux de peinture du jeune Bernardo Bellotto eurent lieu, supposons-nous, vers l'âge de seize à dix-sept ans, peut-être bien dans l'atelier même du grand-père, le vieux Bernardo, décorateur théâtral, dont on ignore la date de décès.

ANTONIO DA CANAL
Perspective du Palais des Doges. — Dessin gravé par Antoine Visentini
(D'après une toile de Canaletto)



En cette année 1739, qui fut celle des débuts de son neveu dans l'art, Antonio Canal, âgé de quarante-deux ans, était dans toute la puissance de sa production. Bellotto rencontra vraisemblablement dans l'atelier de son oncle un condisciple dans ce remarquable Francesco Guardi, qui avait alors environ vingt-sept ans et préludait déjà avec un rare bonheur à cet art de peindre où, tant par la science de la coloration et de la composition des personnages que par l'ampleur des harmonies d'ensemble, il devait surpasser son maître Canaletto et se classer tout à côté de l'éblouissant Gian-Battista Tiepolo.

Pietro Longhi également venait chez Antonio Canal. Dans sa trente-septième année, il composait brillamment alors des œuvres religieuses très orthodoxes avant d'aborder des sujets galants, carnavalesques, vraiment vénitiens, les seuls qui vraiment valent à nos yeux comme tableaux supérieurement évocateurs de son temps. Rotari de même y apparaissait avant qu'il ne songeât à quitter Venise. On voyait défiler chez le Canaletto

presque tous les peintres purement vénitiens d'avant 1750 et la nomenclature en serait longue.

Bellotto grandit obscurément auprès de son oncle, ambitieux sans aucun doute de bonne heure, et convaincu de ses succès prochains. Son caractère semble avoir été celui d'un homme assuré de sa valeur. La modestie ne pouvait guère, certes, entraver sa carrière. Était-il bel homme, petit, grand, avantageux ? Aucune icône de son visage ne nous est parvenue, non plus que des détails sur sa personne et ses aventures de jeunesse.

Il dut regretter de ne pas découvrir en Antonio da Canal un oncle semblable à celui que Marco Ricci avait rencontré dans cet extraordinaire voyageur que fut toute sa vie le frère de son père, Sebastiano Ricci. Celui-ci, ambulante infatigable, avait parcouru l'Italie entière, copié les Carrache du palais Farnèse à Rome pour le duc Ranuccio, de Parme. Puis il était venu peindre en Allemagne, ensuite à Vienne, où il avait décoré Schœnbrunn. On l'avait dès lors revu à Florence, travaillant pour le grand duc de Toscane, puis en Angleterre pour la reine Anne, puis dans Paris, à l'heure de la Régence. L'Académie royale de peinture l'y avait fort chaleureusement accueilli. Enfin, c'est à Venise qu'il était revenu mourir, comblé de biens et d'honneurs. Dès qu'il avait été en âge de le faire, son neveu Marco, perspectiviste et graveur, s'était attaché à lui, dans sa course à travers le monde, pour l'aider à peindre des architectures en tous pays d'Europe.

Bellotto aurait aimé un oncle aussi aventureux, car il adorait les voyages, mais il eut le regret de ne point se montrer l'écuyer servant de son grand parent, sauf par hasard à Londres, car il avait quitté Venise auparavant. Aussi bien, devait-il s'en exiler volontairement la plus grande partie de sa vie. Fidèle à la tradition selon laquelle tout peintre italien devait préluder dans sa carrière par une visite à Rome, débordante de grands enseignements, il partit pour la ville qui consacrait alors les véritables artistes, c'était le complément nécessaire de son éducation.

Ni la vie prenante de la lagune, ni les passionnantes querelles qui déjà y mettaient aux prises, sur les planches, Goldoni, âgé de trente-deux ans, et Chiari, de sept années plus vieux, ni peut-être l'accueil qu'il devait trouver aux salons de la brillante Luiza Bergalli, épouse de Gozzi, ni l'amitié « qu'on peut lui supposer » de J.-B. Tiepolo fils, son cadet de deux ans, ne le retinrent dans sa ville natale. A Rome, sans doute, arriva-t-il avec une lettre de son oncle le recommandant à l'ami Gian Paolo Pannini, de plus en

plus féru alors des paysages semés de ruines, peuplés de pâtres et de solitaires guerriers et qui dut donner des conseils au jeune architecturiste.

Dans la ville éternelle, on voit Bellotto mettre en relief sa vanité tapageuse, son goût de paraître, son orgueil de nouveau maître de la peinture. Il se croyait si sincèrement un gentilhomme d'aventures qu'il n'hésita pas à s'anoblir du titre de comte dès qu'il arriva en Allemagne. Cette supercherie ne tirait alors guère à conséquence. Elle était fréquente.

Sa curiosité intense l'incitait d'ailleurs à des investigations de tous côtés. Il se rendit à Vérone, dont il peignit le Pont des vaisseaux ; à Brescia, à Pavie, à Turin, à Milan où il séjourna tour à tour, dessinant, peignant, cherchant opiniâtrement à se procurer de hautes protections et à deviner les chemins de traverse qui aboutissent, avec un minimum de fatigue, aux portes des palais royaux, aux titres et aux pensions. Ce fut un bon arriviste pour son temps où l'arrivisme n'était guère signalé.

Entre temps, plus modeste, Antonio da Canal était parti tardivement pour Londres, où il devait rester de 1746 à 1748 (?). Si l'on en juge d'après les documents qui nous sont parvenus et suivant lesquels Bellotto s'établit en Saxe vers 1747, si l'on tient en considération qu'avant ce moment il avait aussi vécu en Angleterre assez longtemps pour s'attirer l'amitié d'Horace Walpole et travailler pour ce célèbre « écrivain sans le savoir », on doit en conclure qu'il n'est pas sans vraisemblance que l'oncle et le neveu s'y soient peut-être rencontrés et y aient collaborés. Il n'y aurait même aucune impossibilité à ce que le second Canaletto, avec l'entregent qu'on doit lui reconnaître, ait organisé la venue d'Antonio Canal à Londres, dans le but de s'y faire chaperonner et d'y partager les bénéfices de son maître et collaborateur. Toutes ces suppositions nous sont du moins permises. Il faut bien échafauder des hypothèses devant la carence des documents précis.

Bellotto, en tout cas, ne s'attarda point à Londres. En plein succès, il part à Vienne et, aux portes de la capitale de l'Autriche, modifie avantageusement son état civil. C'est maintenant sous le nom de comte Bellotto, peintre d'architecture, neveu et émule du célèbre Canaletto, qu'il se fait annoncer. Ricci avait peint à Schœnbrunn, Bellotto voulut suivre ses traces. Il se dépense, se prodigue, arrive à Munich où son oncle vient en passant l'embrasser et constater le beau chemin de fortune qu'il a fait dans la vie. Le neveu profite de la circonstance. Il se souvient qu'Antonio est fort estimé du célèbre comte Algarotti et que ce dernier, grand ami de Frédéric II, est aussi en relations épistolaires avec le roi de Pologne. Il fait agir

auprès du Grand Électeur de Saxe, qui, désolé, navré de n'avoir pu attirer l'oncle à sa cour, s'empresse d'appeler à Dresde le neveu, infiniment plus débrouillard et plus apte à s'adapter à l'existence brillante des palais royaux.

BERNARDO BELLOTTO
Le vieux Pont sur le Po à Turin
(Pinacothèque Royale de Turin)



En cette extravagante cour dresdoise, le prodigue et fantasque Auguste III, qui fut un plaisant et invraisemblable souverain d'opéra-bouffe, n'avait pas convoqué que des peintres. Ivre de musique et de tableaux, il s'entourait, depuis son accession au trône, d'une foule de chanteurs, danseuses, acteurs et actrices empressés à lui plaire. Bellotto vint fort à propos compléter une académie d'Italiens, parmi lesquels brillaient, au premier rang, ses deux compatriotes : le ténor Annibali et la chanteuse Minzoli.

L'atmosphère légère de cette cour saxonne aimablement frivole, artiste et très cultivée, convenait au mieux à notre Canaletto secondo, qui était fort

désireux de se parer du titre si convoité de peintre de la Maison du Roi. Il l'obtint rapidement. Ce subtil Vénitien venait d'atteindre sa trentième année. On doit estimer qu'il fut un aimable compagnon, séduisant et galant cavalier, même volontiers glorieux. Son séjour auprès du Grand Électeur, en raison de la vie fastueuse qu'on menait sur les rives de l'Elbe, des réjouissances qui s'y renouvelaient, des bonnes fortunes qu'il ne manquait pas d'y recueillir, de la considération qui lui était assurée et des succès qui accueillaient ses travaux vraiment distingués, demeura fort probablement le temps le plus heureux de sa vie.

Dresde était alors une cité de plaisir et d'art, toute agréablement métamorphosée depuis le règne d'Auguste II, prince extravagant, grand amateur de belles choses, organisateur de fêtes théâtrales et de cérémonies somptueuses. Ne fallait-il pas vraiment que les citoyens saxons fussent de débonnaire caractère pour avoir trouvé exquis et du meilleur goût que leur monarque ait, certain jour, par caprice, échangé son plus beau régiment de dragons contre douze superbes potiches de porcelaine ? Auguste III n'était assurément pas moins généreux que son père à l'égard des artistes. Son seul souci était de faire argent de tout pour orner à son gré ses résidences, sa capitale et ses États : « Ai-je encore de l'argent ? — disait-il à son ministre Bruhl, chargé des finances de cet heureux pays. Quel que fut la réponse, on en trouvait toujours par des moyens ingénieux. En faveur de l'art et de la beauté, le gaspillage des fonds de l'État était merveilleusement organisé.

Bellotto ne tarda guère à se faire du généreux ministre Bruhl un ami et un protecteur. Ce grand argentier l'employa pour décorer les galeries du Prince, mais, étant lui-même de goûts très raffinés, il ne manqua point l'occasion de prélever, dans l'œuvre de l'artiste architecturiste, des toiles où la reconnaissance avait stimulé le pinceau, mais dont le paiement restait différé d'année en année, comme par convention tacite de part et d'autre.

Bellotto parcourut en tous sens cette délicieuse cité de Dresde d'autrefois, aujourd'hui disparue en grande partie, mais qui, grâce à Canaletto II, revit incomparablement en des tableaux évocateurs dont se sont notamment enrichies la plupart des galeries des grandes cités d'Allemagne.

Quartiers riches, tout en décors de palais, de jardins et de fontaines ; quartiers pauvres, sur lesquels planent les clochers finement découpés des églises, Bellotto peignit tout ce qu'il vit avec une facilité qui fait honneur à son tempérament de véritable maître de sa technique et de fervent de son

art. Ce fut le styliste le plus accompli et le plus réaliste de la scénographie dresdoise.

BERNARDO BELLOTTO
Vue de Dresde - Le pont sur l'Elbe
(Galerie de Dresde)



Parfois, le souvenir de la Venise natale le hantait. Il en subissait alors la vision lointaine et en profitait pour monnayer la fidélité de son opulente mémoire. Il composait aussitôt, par suggestion, des toiles où la douce patria revivait tout en radieuse beauté à ses yeux d'artiste, divorcé volontairement de ses lagunes aux inoubliables reflets.

Peut-être s'aidait-il, pour ces œuvres, de croquis conservés ou de gravures anciennes, ou même se référait-il à des gravures faites d'après l'œuvre de son oncle. Toujours est-il que, bien que ce fût un travail d'atelier, les toiles qui nous confirment ces nostalgies vénitiennes en pays saxon sont fort estimables et restituent avec une exactitude presque rigoureuse la vérité des plans et des colorations des églises, des places ou des monuments de la ville patronnée par San Marco et dont Giambattista Piranesi fut un des prodigieux enfants.

Mais, dans le même temps, burin en main, Bellotto poursuivait son œuvre de graveur. Sa technique est héritée directement d'Antonio da Canal. On y retrouve semblables procédés de réserve des blancs, égales habiletés et subtiles simplicités, tendant à épargner de parti-pris les contretailles.

Nombreuses sont les pièces apostillées par lui de son monogramme B. B. Les plus célèbres sont connues sous le titre : *Vedute della citta di Dresda* (sans lieu ni date), réunies en un in-folio. Il y a là treize eaux-fortes dessinées et gravées par l'artiste de 1748 à 1752. D'autres gravures de Bellotto, portant le monogramme B. B., accompagné désormais de la mention décisive : « detto il Canaletto », représentent des vues de Varsovie et aussi de fort coquets paysages plus ou moins réels ou fantaisistes.

Bernardo témoignait encore dans ces petites œuvres du tour de main ingénieux de celui qui avait été son maître, mais, nonobstant, il convient de lui accorder sans réserves à un degré aussi élevé que celui de son oncle, le talent de disposer d'importantes masses d'ombres, même au premier plan, sans se montrer jamais lourd, compact et empâté. L'habileté prodigieuse que montrait Antonio da Canal, lorsqu'il s'agissait de jouer avec ces difficultés, le neveu se l'assimila souvent. En peinture, il traita les masses d'ombres d'une façon peut-être plus opaque, et ce manque de lumière dans les contre-jours, cette absence de limpidité dans les gris et les pénombres, lui ont été fort justement reprochés par la plupart des critiques. Mais ses couleurs n'ont-elles pas foncé avec le concours du temps ?

Nous ne nous préoccupons pas suffisamment du travail des couleurs à travers les âges. La matière des tableaux ne meurt pas : elle se transforme avec les siècles. Si celle des primitifs ne bouge guère et nous surprend par sa solidité et l'immuable qualité de ses tons, on peut presque affirmer qu'il n'en va point de même pour les œuvres de peinture des XVII^e et XVIII^e siècles. Les tableaux de la Renaissance fourniraient, certes, les éléments d'une importante étude d'observations critiques sur ce que devaient ou pouvaient être les toiles les plus fameuses de nos grands coloristes, à l'heure même de leur création.

Les changements ont été le plus souvent considérables. Nos jugements sont donc parfois erronés, car ils portent sur l'état de revaluation ou de dévaluation dans lequel le temps a mis ces ensembles de couleurs, qui, primitivement, différaient de la façon la plus sensible avec l'aspect que nous leur découvrons aujourd'hui.

Les deux Canaletto, à notre opinion, devaient peindre très clair. Leurs ciels devaient offrir de fraîches nacrures de coquillages et leurs eaux, qui se sont ternies, salies, quelque peu écaillées, présentaient à l'origine, selon nous, des transparences, des blancheurs lactescentes, des tonalités

albugineuses qu'on ne retrouve plus actuellement. Les tableaux ne gagnent pas toujours en vieillissant, loin de là !

D'un autre point de vue, s'il pouvait être démontré qu'Antonio da Canal laissait volontiers faire ses figures par Tiepolo ou Guardi et même Longhi, on pourrait en déduire que ni l'architecturiste vénitien, ni le peintre d'Auguste III n'étaient faits pour animer leurs toiles d'une figuration qui leur fut propre. Mais discuter péremptoirement sur ce point nous entraînerait trop loin.

Certains tableaux de Bellotto à la Pinacothèque Royale de Parme laissent voir quatre vues de Rome, dont les figures sont attribuées à Zuccarelli et affectent en effet la manière assez agréable de ce peintre, plus maniéré de genre et d'un dessin tout contraire à celui de Bellotto. Mais cela mérite-t-il qu'on traite ici cette question de collaboration qui était si naturelle aux yeux des artistes d'autrefois. Ils se venaient en aide les uns aux autres, aussi bien dans les Flandres qu'en Italie. La collaboration était chose courante ; chacun y étant accoutumé prêtait à un confrère ou recevait de lui des apports qui ne tiraient jamais à conséquence.

Bellotto, en effet, empruntait le pinceau du Bolonais Stefano Torelli pour animer ses perspectives de palais et d'églises. Cette collaboration, au moins, est assurée et reste indéniable. Le Torelli était, lui aussi, un Italien transfuge. Dresde lui était devenu une seconde patrie depuis 1740. Non sans mérite il y peignait tour à tour des tableaux pour les dessus d'autels et des plafonds pour les nobles résidences. Ces dernières œuvres ne devaient point durer. Les incendies et les ruines qui furent dans ce pays les tristes conséquences de la guerre de sept ans entraînèrent la destruction presque totale du patient labeur qu'avait voulu parfaire Torelli, avant que d'aller mourir, en 1783, à Saint-Pétersbourg.

Bellotto lui-même — et en ceci il montre des qualités que n'eût point son oncle — s'essaya avec succès à la gravure de personnages de grande dimension. On connaît de lui, tout particulièrement, une grande planche dite le Turc généreux, reproduction d'une œuvre que Van der Hyden composa à propos d'un ballet-pantomime monté à Vienne en 1758.

Quoi qu'il en soit, la gravure de Bernardo Bellotto, dans son ensemble, doit céder le pas à celle d'Antonio da Canal, qui « reste dans l'art, selon l'expression de Georges Duplessis, comme une manifestation isolée, quels qu'aient pu être les efforts des autres graveurs vénitiens de la fin du XVIII^e siècle, qui, tels que Giacomo Leonardi, Pietro Monaco, Francesco

Bartolozzi, cherchèrent à dépasser le maître Canaletto en évitant de leur mieux d'exprimer l'imitation de sa manière.

Nous retrouvons Bernardo Bellotto continuant à Dresde de 1747 à 1756 sa brillante existence de peintre favori, assez indifférent, semble-t-il, aux événements de son temps. En 1758, Marie Thérèse d'Autriche fit appel à son talent pour reproduire une série de toiles remarquables des châteaux et palais de son royaume. Ce fut une admirable série d'œuvres nouvelles dont le royaume d'Autriche s'enrichit. Aujourd'hui encore, on ne saurait y rester indifférent, lorsque, séjournant à Vienne, on peut aller admirer celles que l'on voit dans les galeries Liechtenstein, de Schoenbrunn et de Harrack.

BERNARDO BELLOTTO
Vue de l'ancienne Eglise de la Croix à Dresde
(Galerie de Dresde).



Venons au moment où tous les petits États d'Allemagne sont aux prises. Le bombardement de Dresde, en juillet 1760, par les troupes du roi de Prusse, qui fit tant de dégâts, réduisit la maison de Bellotto en un amas de ruines. Toutes les œuvres qu'il y avait accumulées disparurent entièrement.

Bellotto échoua à Varsovie. Il y travailla en 1761, au Palais Royal, à titre passager. L'artiste bientôt demeura seul, ses deux opulents protecteurs, le roi et le ministre de Saxe, étant morts coup sur coup en 1763. Il dut songer, un peu tard, à se faire payer les toiles qu'il avait confectionnées durant huit années consécutives pour Bruhl, toujours à court d'argent. La famille

l'évince. Il parvient toutefois à reprendre possession de ses tableaux et, pressé par le besoin, par lassitude, cède le tout pour 4.200 écus.

Ce n'était pas un homme à se laisser désarçonner par l'adversité. L'expéditeur du roi, revenu à Dresde, se montre partout en public. Six mois après son retour, en 1764, il parvient à faire reconnaître ses titres à de nouveaux honneurs et il est élu membre de l'Académie de peinture.

Pendant quatre années, il complète la série de ses vues de Dresde qui, aujourd'hui, au nombre de trente-sept, sont réunies dans la superbe galerie de cette ville.

Entre 1766 et 1768, sentant le besoin de reconstituer plus amplement ses finances qu'il ne lui était loisible de le faire à Dresde, il demande un congé et se rend à Saint-Petersbourg, à la cour de Russie, où, selon toute probabilité, il travailla dix-huit mois ou deux ans.

Sa carrière avait été ultra-rapide. Il n'avait que quarante-cinq ans, le 20 avril 1768, lorsque la nouvelle lui parvint du décès à Venise de l'oncle Antonio da Canal, dans sa soixante et onzième année. Son deuil ne le ramena pas à Venise qu'il ne devait plus revoir.

Désormais, il n'existait plus qu'un seul Canaletto dans le monde. Il convenait que cela fut reconnu par un honneur éclatant. Le désir de Bernardo Bellotto ne tarda pas à se réaliser. Le roi de Pologne Stanislas Auguste Poniatowsky l'appellait à Varsovie en 1770, en lui offrant le titre de peintre de la cour.

Bien qu'il fut jeune encore, Varsovie devait être la dernière étape de sa vie vagabonde de bon artiste cosmopolite à la manière des hommes de son temps et de son pays. Canaletto II vécut auprès du roi de Pologne dans la paix relative, le luxe et les honneurs, au gré de ses ambitions largement satisfaites.

Le 17 octobre 1780, âgé de cinquante-sept ans, on le trouva inanimé, foudroyé par une attaque d'apoplexie, comme il advient fréquemment à ceux qui ont trop aimé la bonne chère et se sont adonnés sans prudence aux plaisirs de la table. Cela, pensons-nous, devait être dans ses goûts de jouisseur épicurien se plaisant aux joies matérielles et voulant cueillir tous les fruits mûris au cours des heures passagères de la vie.

Nous venons de résumer les diverses phases de l'existence de Bernardo Bellotto, sans prétendre être parvenu à en fouiller les si nombreux replis qui demeurent encore inconnus. Il nous paraît assuré qu'étudié d'un peu plus près, sur les documents qui ont dû être négligés dans les archives de Venise,

de Saxe et de Pologne, cette existence privée ne manquerait certes pas de nous apporter un vif intérêt. Cependant, l'homme privé nous passionne infiniment moins que l'artiste et que l'œuvre. Son intelligence fut peut-être bornée à l'habile conduite de sa fortune artistique et à la satisfaction de ses ambitions qui paraissent l'avoir souvent guidé dans sa course de décorateur errant et de portraitiste de villes pittoresques.

Quoi qu'il en soit, Canaletto II ne saurait, en dehors de son art si conforme à celui d'Antonio da Canal, accréditer le proverbe « Tel oncle, tel neveu ». Tous deux, comme caractère individuel, goûts, façons de concevoir la vie et de la réaliser, font mine d'avoir été en opposition absolue. Le sémillant Belotto fut bien, à tous points de vue, le Vénitien errant, se lançant à la conquête du monde en fêtes avec un appétit déclaré de milieux luxueux, d'hommages et d'honneurs. Les simples données connues de ses séjours dans les centres germaniques et slaves et, par hypothèse, en Angleterre, le rapprocheraient indiscutablement du type aventurier qui florissait partout en Europe, au milieu du XVIII^e siècle, et qui, plus particulièrement, avait pour berceau l'ardente et généreuse Italie, si prodigue de sa race, de ses artistes et de ses talents indispensables à l'esthétique du monde !

Bernardo Bellotto nous apparaît avoir été essentiellement créé pour fréquenter sur les grandes routes tous ces chevaliers de fortune aux facultés rapides, guetteurs de casualités, d'occasions, de sourires du hasard qui, venus de Toscane, du Piémont, de Vénétie, se dirigeaient d'instinct vers ces pays d'utopie et de fastueuse fantaisie que représentaient les principautés des grands Électeurs germaniques et les souveraines puissances des rives du Danube et des contrées slaves. A Varsovie et à Pétersbourg, le caprice régnait parfois délicieusement au milieu d'une ordonnance de largesses et de somptuosités artistiques permettant tous les espoirs aux courtisans de l'aveugle déesse.

On y accueillait le plus souvent à bras ouverts les esprits originaux, les apôtres des sciences occultes, les décorateurs aptes à embellir les palais, les églises ou les résidences de campagne, les chanteurs de grand style, les jolies danseuses et comédiennes, les financiers restaurateurs de loteries, les excentriques faux princes, les magiciens, tous ceux qui étaient des animateurs de vie luxueuse et de spectacles publics ou intimes.

Les Italiens y étaient favoris. N'apportaient-ils pas avec eux ces reflets solaires de la mère patrie, cette indolence gracieuse, ce parler harmonieux,

ces gestes souples, cette gaîté sonore et ruisselante, cette absence de préjugés, ce goût inné du plaisir et cette inextinguible fringale de galanteries qui les rend si sociaux, si plaisants, si goûtés à bon droit.

Le Canaletto II, Bellotto, fut au gré de notre vision un prototype de Vénitien charmeur. Pour n'avoir pas eu la modestie, les vertus solitaires et silencieuses de son oncle, il ne peut nous être antipathique. S'il n'eut point le génie d'idiosyncrasie créatrice, l'originalité primordiale, nous devons lui reconnaître un talent servi par un labeur fécond, et comme il changeait varia ses objectifs, son œuvre offre infiniment plus de variété que celle du grand oncle dont il eut la chance d'être le légataire essentiel, vraiment qualifié par ses dons naturels d'usufruitier. — Ce fut sans doute un viager de la gloire ; mais, associé par la postérité à la mémoire d'Antonio da Canal, il suivra celui-ci comme son ombre et l'on associera longtemps encore, croyons-nous, les deux Canaletto, oncle et neveu, maître et disciple, inséparables désormais aux regards de tous les amoureux des visages de la Venise du XVIII^e siècle. Quant aux portraits de grandes villes d'Europe, peintes avec un sentiment intense du pittoresque et une science technique des perspectives et des architectures, dont la tradition semble aujourd'hui dédaignée et perdue, ces portraits urbains, où Bellotto excella, contribueront à immortaliser en quelque sorte l'œuvre du second Canaletto.

BERNARDO BELLOTTO
La Place du Marché à Pirna
(Galerie de Dresde).



BIBLIOGRAPHIE



- LUIZI LANZI (L'abbé). *Storia Pitlorica della Italia*. Florence, 1792, et Bassano, 1789 et 1906. 6 vol. ; Pisa, 1815. 7 vol. Paris, 1824, traduction par M^{me} Dieudé. 5 vol. in-8°.
- DALL'ACQUA (Antonio-Carlo). *La Venezia del Canaletto e la Venezia del Longhi*. Aténeo Veneto, 1893.
- FRANCESCO ALGAROTTI. — *OPERE*. Cremone, 1778 ; 10 vol. Saggio sopra la pittura.
- MEYER (Rudolph). — *Dei beiden Canaletto*. Dresden, 1877.
- ZANETTI (Antonio-Maria). — *Della pittura Veneziana e delle opere pubbliche di Veneziani Maestri*, Venise, 1771.
- A. MOUREAU. — *Antonio Canaletto, d'après Zanetti et Hœneke*, Paris, librairie de l'art, 1894.
- TICOZZI (Stefano). — *Dizionario degli pittori, Architetti, etc.* 4 vol. in-8°, 1830.
- CHARLES BLANC. — *Dictionnaire des peintres. École Vénitienne*. In-8°, 1873.
- CHARLES YRIARTE. — *Venise, l'histoire, l'art, l'industrie, la ville, la vie*. 1 vol. in-folio, Paris, Rothschild, 1872.
- TIPALDO (Emilio di). *Bibliographia degli italiani illustri del secolo, XVIII^e*. Venise, 10 vol., 1834-1845.
- CYCLOPEDIA OF PAINTERS AND PAINTINGS (Article A. Canal). — Edited by John Denison, Champlin-New-York
- GEORGES DUPLESSIS. — *Histoire de la Gravure*, Paris, Hachette, 1880, in-8°.
- BAUDI DI VESME. — *Le Peintre-Graveur italien*. Hœpli, Milano, 1906.

- C. RICCI. — L'Arte dell'Italia. Settentrionale in Ars una Species Mille, Bergamo, Istituto italiano di Arti-Grafiche, 1913.
- LE BLANC. — Manuel de l'Amateur d'estampes.
- G. H. SIMONSON. — Francesco Guardi, 1905.
- LES DEUX CANALETTO. — Antonio Canal ; Bernardo Bellotto peintres. 56 planches, avec introduction par Giulio Ferrari. Turin et Bruxelles, G. Van Oest et C^{ie}, 1914.
- MARIETTE (J. P.). Abecedario, pub. par Ph. de Chennevieres et A. de Montaiglon. Paris, 1851-1860.
- WALPOLE (Horace). — Memoires and anecdotes of Painting in England.
- WESSELY. — Kunst und Künstler. Vol. II, 1877.
- HEINECKE (Carl-Heinrich de). — Dictionnaire des artistes dont nous avons les estampes. Leipzig, 1778-90, in-8°.
- Neue Nachrichten von Künstlern. Leipzig, 1786.
- GAMBA (Bartolomeo). — Galleria dei Litterati ed artsiti più illustri delle provincie austro-venete che fioriscono nel secolo XVIII^e. Venise, 1842, 2 vol.
- LEROI (Paul). — Italia lara da se. Giambattista Tiepolo. L'Art 1876. — Francesco Guardi. L'Art 1878.
- MICHEL (Émile). — Le Paysage chez les maîtres vénitiens. Revue des Deux-Mondes, 15 août 1902.
- MOLMENTI (Pompeo). La Pittura Veneziana in-8°. La Vie Privée à Venise. Venise Ongania, 1882. — Le Liltere et le arti nei due ultimi secoli della Republica Veneta (Rassegna Nazionale, 1er août 1901). I Palazzi e le vesti nella decadenza Veneta. — Emporium, 1902.
- MONNIER (Philippe). Venise au XVIII^e siècle. Paris, librairie Perrin, 1907.
- MISSION (Maximilien). — Voyage d'Italie. Amsterdam, 1743. 4 vol.
- VERNON-LEE. — Studies of the Eighteen century in Italy. London, 1880.
- WYZEWA (Théodor de). — Les Maîtres italiens d'autrefois, 1907. Paris, Perrin.
- J. BURCKHARDT (de Bâle). — Le Cicerone, Guide de l'Art en Italie. Paris, Didot, 2 vol.
- COLBURN'S NEW MONTHLY MAGAZINE. — Tome 63.
- SIRET (Adolphe). — Dictionnaire des Peintres de toutes les écoles, 1848.
- VILLOT. — Catalogue du Louvre.
- BAZAN. — Dictionnaire des Graveurs. Paris, 1789.
- R. HOLMES. — In Art Journal, p. 129. London, 1894.

BERTARELLI (Achille). I Libri illustrati a Venezia nei secoli XVII^e et XVIII^e.

BROSSES (Charles de). — Lettres du président de Brosses en Italie. Paris, 1858. 2 vol.

CASOTTI (Giovanbattista). — Da Venezia nel, 1713 : publié par C. Guasti, Prato, 1866.

UZANNE (Octave). — Les deux Canaletto. Paris. Laurens, 1906, in-8°.

VENEZIA E LE SUE LAGUNE. Venise, 1847, 2 vol.



RECUEILS D'ESTAMPES DE VENISE ET AUTRES VILLES

par et d'après

Antonio da Canal et Bernardo Bellotto

1° Vedute altre prese da Luoghi altre ideate da Antonio Canale e da esso, intaghate forte in prospettiva, umiliate al Illustrissimo Signor Giuseppe Smith, Console de S. M. Britannica, apressa la Sérenissima Republica di Venezia, in signo di stima ed ossequio.

Ces trente estampes au burin, d'après les œuvres du Canaletto, ont été aussi imprimées et vendues à Londres par Robert Sayer « at the golden Buck ». Elles portent le nom du peintre, tantôt orthographié A. Canaletti, tantôt Antonius Canal pinxit, tantôt Antonio Canaletto delineavit.

2° Prospectus magni Canalis Venetiarum addito certamine nautico et Nundinis Venetis, omnia sunt expressa ex Tabulis XIV. Pictis ab Antonio Canale in œdibus Josephi Smith, angli, Delineate atque incidente Antonio Visentini, Elegantius recusit anno 1742.

Dans ce recueil se trouve le portrait « d'Antonius Canale. »
« Civis Venetus * accoté à celui du graveur Antonio Visentini.
C'est celui du J. B. Piazzetta que nous avons reproduit.

- 3° Urbis Venètiarum, Prospectus celebriores ex Antonii Canal, Tabulis 38,
aere expressi ab Antonio visentini in partes très distributi.
Venetiis, apud Joannem Baptistam Pasquali 1742.
- 4° CANALETTO (ANTONIO), Ceremonies of the Election of the Doge
and his Marriage with the Adriatic, the complete series of 12 plates, each
measuring 15 by 21 1/2 ins., engraved surface, oblong folio.
- 5° CANALETTO (BERNARDO BELLOTTO). Wiener Ansichten — 12
heliogravuren und 5 texta bildungen, mit Begleitenden text von Alois
Trost. — Wien. — Werlag der K K Hof und Staatsdruckerei.

Gravures d'après les principales œuvres faites par Bernardo
Bellotto à Vienne et environs ; on y voit le château de
Schoenbrunn et jardin, le Palais d'été du comte de Kaunitz, à
Mariahilf, le Belvédère et ses jardins, les places du Marché,
l'Eglise des Dominicains, le château de Liechtensten, etc., etc.

- B. BELLOTTO. — Vedute della Cita di Dresda. — Eaux-fortes, au nombre
de treize, dessinées et gravées de 1748 à 1752, par B. B. detto il
Canaletto, format in-f° oblong. Sans lieu ni date de publication.
- ZOMPINI (GAETANO). Le Arti che vanno per via nella città di Venezia,
inventate e incise, Pub. by Lackington Allen and C°, Temple of the
Muses (London), in-fol., d'après l'édition originale de Venise, 1788.

Recueil composé d'un frontispice et de 60 planches à l'eau-forte
représentant les artisans et les vendeurs de toutes sortes qui
parcouraient les rues de Venise au XVIII^e siècle. Plusieurs de
ces compositions ont pour fond des perspectives de Venise

intéressantes, empruntées aux œuvres des Canaletto. Ces planches complètent, en quelque sorte, les vues des deux portraitistes des visages de Venise. Elles font voir les types qui peuplaient les rues, canaux, places et paysages vénitiens au milieu du XVIII^e siècle. Nous signalons également un ouvrage paru chez Ferdinand Ongania, piazza San Marco, à Venise, relatif, aux Calli et Canali di Venezia, curieux, à titre documentaire. »

TABLE DES ILLUSTRATIONS



1. PORTRAIT D'ANTONIO DA CANAL DIT « LE CANALETTO »... (D'après Jean-Baptiste Piazzetta.)	8
2. ANTONIO DA CANAL. — VUE DU COLISÉE A ROME (Galerie Borghèse.)	13
3. ANTONIO DA CANAL. — LE PALAIS DUCAL A VENISE. ... (Galerie des Offices, Florence.)	19
4. BERNARDO DA CANAL. — PERSPECTIVE DE SAINT- GEORGES-MAJEUR..... (D'après une gravure de Canaletto.)	23
5. ANTONIO DA CANAL. — VUE DU DÉPART DU BUCEN- TAURE POUR LES FIANÇAILLES DE LA MER..... (Galerie de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.)	27
6. ANTONIO DA CANAL. — LA PLACE SAINT-MARC A VENISE; LES PROCURATIES VUES DE L'ÉGLISE SAINT-MARC.... (Galerie du Palais Corsini, Rome.)	33
7. ANTONIO DA CANAL. — VUE DE L'ÉCOLE DE S. ROCCO, AVEC FIGURES ATTRIBUÉES A TIEPOLO..... (National Gallery, Londres.)	37
8. ANTONIO DA CANAL. — RÉCEPTION SOLENNELLE DU COMTE GERGI A VENISE..... (Galerie de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg.)	41
9. ANTONIO DA CANAL. — LA PIAZZETTA S. MARCO..... (Galerie Corsini, Rome.)	47
10. ANTONIO DA CANAL. — ÉGLISE DE LA SALUTE ET ENTRÉE DU GRAND CANAL A VENISE..... (Musée du Louvre, Paris.)	51
11. BERNARDO BELLOTTO. — VUE DE LA DOUANE DE MER ET DE L'ÉGLISE DE LA SALUTE..... (Galerie d'Empire, Berlin.)	55

12. ANTONIO DA CANAL. — VUE DU GRAND CANAL A VENISE (National Gallery, Londres.)	61
13. ANTONIO DA CANAL. — VUE DE LA RIVE DES DALMATES ET DU PALAIS DES DOGES..... (D'après une planche gravée du Canaletto.)	65
14. ANTONIO DA CANAL. — LA BIBLIOTHÈQUE PUBLIQUE ET L'ORÉE DU GRAND CANAL A VENISE.....	69
15. ANTONIO DA CANAL. — LA FÊTE DU DOGE SUR LE BUCENTAURE LE JOUR DE L'ASCENSION..... (D'après une grande planche gravée de J. B. Brus- tolone.)	75
16. ANTONIO DA CANAL. — VUE DU CANAL DE LA GUI- DECCA A VENISE..... (Galerie Crespi, Milan.)	79
17. ANTONIO DA CANAL. — LA PLACE SAINT-MARC, LE MER- CERIA, LES PROCURATIES..... (Dessin du Canaletto.)	83
18. ANTONIO DA CANAL. — VUE DE VENISE FANTASISTE. (Dessin au crayon)..... (École des Beaux-Arts, Paris.)	89
19. ANTONIO DA CANAL. — LE PONT DU RIALTO A VENISE.. (Galerie du Palais Corsini, Rome.)	93
20. ANTONIO DA CANAL. — PERSPECTIVE DU PALAIS DES DOGES... (Dessin gravé par Antoine Visentini, d'après une toile du Canaletto.)	97
21. BERNARDO BELLOTO. — LE VIEUX PONT SUR LE PO A TURIN. (Pinacothèque Royale, Turin.)	103
22. BERNARDO BELLOTTO. — VUE DE DRESDE. LE PONT SUR L'ELBE..... (Galerie de Dresde.)	107
23. BERNARDO BELLOTTO. — VUE DE L'ANCIENNE ÉGLISE DE LA CROIX A DRESDE..... (Galerie de Dresde.)	113
24. BERNARDO BELLOTTO. — LA PLACE DU MARCHÉ A PIRNA... (Galerie de Dresde.)	119

1 « Les fleurs de Venise ou : les tableaux, les monuments, les vues et les costumes vénitiens représentés en deux cents planches gravées par les meilleurs artistes de Venise. »

2 « Le grand théâtre des peintures et perspectives de Venise, »

3 Joseph Smith, qui résida comme agent-consulaire anglais à Venise un assez grand nombre d'années, mériterait, à vrai dire, une étude spéciale qui serait d'un indéniable intérêt. Son action à Venise, en tant qu'intermédiaire entre les artistes vénitiens de son temps et les grands amateurs de peinture de l'Angleterre, fut considérable. J.-B. Tiepolo, F. Guardi, Piétro Longhi et combien d'autres lui furent redevables de leurs succès à l'étranger. On le trouve partout, plein d'entregent, empressé, fin connaisseur, très entendu en affaires et n'oubliant jamais ses intérêts. Les Mémoires et divers écrits de la première moitié du XVIII^e siècle ne se font pas faute de signaler son nom et son rôle à Venise où il fut très répandu et, peut-on croire également, volontiers fêtard.

4 Voir « Mémoires and Anecdotes of Painting in England », d'Horace Walpole, qui signalent l'arrivée du Canaletto à Londres en 1748 (?) et parlent, d'autre part, de la vente de deux belles vues de Venise par Antonio Canal, faite à Londres en 1771, et qui furent adjugées au prix de 525 livres, soit plus de 13.000 francs. Horace Walpole avait lui-même acquis une fort belle toile vénitienne du Canaletto qui figure encore dans une galerie privée d'Angleterre. Il possédait également un admirable tableau représentant l'intérieur du King's Collège, à Cambridge, la destinée actuelle de cette œuvre nous est inconnue. Walpole l'avait commandée lui-même à Antonio da Canal, bien qu'on l'ait attribuée à Bellotto, bien à tort, selon nous.

Octave Uzanne. Les Canaletto...

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6573792x>

À propos de cette édition numérique

Cette édition numérique est issue d'un programme de numérisation du patrimoine mené par la Bibliothèque nationale de France pour enrichir Gallica, la bibliothèque numérique de la BnF et de ses partenaires. En ligne depuis 1997, Gallica s'enrichit chaque semaine de milliers de nouveautés et offre aujourd'hui accès à plusieurs millions de documents numérisés : imprimés (livres, revues et fascicules de presse), manuscrits, estampes et photographies, documents sonores, partitions, cartes et plans... Les imprimés sont d'abord numérisés en mode image (prise de vue photographique) puis le texte est extrait de manière automatique grâce aux techniques de reconnaissance optique de caractères (*optical character recognition* ou OCR). Les algorithmes informatiques utilisés définissent également de manière automatique la structure de l'ouvrage (en-têtes et pieds de page, illustrations, tableaux, etc.). L'état du document imprimé (taches, pages déchirées) et les caractéristiques de la typographie employée peuvent

entraîner des erreurs lors de l'OCR. Le texte ainsi produit est ensuite relu, corrigé, et converti au format ePub (*electronic publication* ou « publication électronique »), format ouvert standardisé pour les livres numériques. Malgré tous nos efforts pour respecter au mieux le format original du livre, il est possible que vous retrouviez des coquilles ou des problèmes de mise en page qui auraient échappé au relecteur. N'hésitez pas à nous signaler ces anomalies à l'adresse gallica@bnf.fr.

Conditions d'utilisation

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'œuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

- La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.
- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

Cliquer ici [pour accéder aux tarifs et à la licence](#)

2/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.
- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

3/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

4/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

5/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

6/ Pour obtenir la reproduction d'un document de Gallica en haute définition, contacter reproduction@bnf.fr

7/ Pour utiliser un document de Gallica sur un support de publication commercial, contacter

utilisation.commerciale@bnf.fr