



HAL
open science

Masque et dissimulation dans *La Sérénissime* aux XVIIe et XVIIIe siècles

Cécile Richard

► **To cite this version:**

Cécile Richard. Masque et dissimulation dans *La Sérénissime* aux XVIIe et XVIIIe siècles. Art et histoire de l'art. 2020. dumas-03203313

HAL Id: dumas-03203313

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03203313>

Submitted on 20 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Cécile RICHARD

Masque et dissimulation dans La Sérénissime
aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles

Mémoire de Master 1

Mention : Histoire de l'Art

Parcours : Histoire, technique et théorie des arts visuels

Sous la direction de M. Guillaume CASSEGRAIN

Année universitaire 2019-2020

Cécile RICHARD

Masque et dissimulation dans La Sérénissime
aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles

Mémoire de Master 1

Mention : Histoire de l'Art

Parcours : Histoire, technique et théorie des arts visuels

Sous la direction de M. Guillaume CASSEGRAIN

Année universitaire 2019-2020

DÉCLARATION SUR L'HONNEUR DE NON-PLAGIAT

Je soussignée Cécile RICHARD déclare sur l'honneur :

- être pleinement consciente que le plagiat de documents ou d'une partie d'un document publiés sur toutes formes de support, y compris l'Internet, constitue une violation des droits d'auteur et un délit de contrefaçon, sanctionné, d'une part, par l'article L335-2 du Code de la Propriété intellectuelle et, d'autre part, par l'université ;
- que ce mémoire est inédit et de ma composition, hormis les éléments utilisés pour illustrer mon propos (courtes citations, photographies, illustrations, etc.) pour lesquels je m'engage à citer la source ;
- que mon texte ne viole aucun droit d'auteur, ni celui d'aucune personne et qu'il ne contient aucun propos diffamatoire ;
- que les analyses et les conclusions de ce mémoire n'engagent pas la responsabilité de mon université de soutenance ;

Fait à : Aubagne

Le : 22/07/2020

Signature :

DÉDICACE

« En vivant à Venise ou simplement en la visitant, on tombe amoureux de la ville elle-même. Il ne reste alors plus de place dans notre cœur pour qui que ce soit d'autre. Dès la première visite, on est condamné à y revenir à la moindre occasion, à la première excuse. »
(Peggy Guggenheim)

Avec tout mon amour, pour ma famille et pour Venise.

REMERCIEMENTS

Avant toute chose, je souhaite adresser mes plus sincères remerciements à Guillaume Cassegrain, professeur d'Histoire de l'Art moderne à l'Université Grenoble-Alpes et membre du Laboratoire de Recherche Historique Rhône-Alpes : pour sa bienveillance, sa disponibilité, son aide, pour m'avoir tant encouragée et rassurée.

Je veux aussi saluer Gilles Bertrand, professeur d'Histoire moderne à l'Université Grenoble-Alpes, membre de l'Institut Universitaire de France et du Laboratoire Universitaire Histoire Cultures Italie Europe, que j'ai eu la chance de rencontrer et avec qui j'ai pu communiquer par courriel. Merci pour son humilité, sa générosité et ses conseils.

Je remercie également le personnel du service de Prêts Entre Bibliothèques de la Bibliothèque Universitaire de Droit et Lettres du campus de l'Université Grenoble-Alpes ; tout particulièrement Valérie Chambon pour sa gentillesse et pour avoir facilité mon organisation quant à la récupération et le paiement des emprunts.

Merci à ma famille et à mes amis pour leur amour et leur soutien indéfectibles. Merci à toutes celles et à tous ceux qui m'ont aidée dans l'élaboration de ce mémoire pour les conseils, la relecture et la mise en page. Je tiens à mentionner tout particulièrement mon père, Sylvain Richard, mon frère Damien Richard, mon cousin Clément Ferrieu et mon amie Auréline Monticone.

Je tiens à adresser une attention particulière à Florence Le Pors, mon professeur d'italien lors de mes années au lycée Saint-Jean de Garguier à Gémenos, sans qui je n'aurais pas pu découvrir Venise lors d'un voyage scolaire en Seconde et ainsi, sans qui je n'aurais pas pu vivre la plus incroyable des passions pour cette ville, qui m'a inspirée pour ce mémoire, et la plus folle des aventures lors de mon Erasmus + en 2016.

NOTICE

Bien que certains termes aient une traduction en français, tous les noms d'institutions culturelles, d'églises ou de hauts lieux de pouvoir, dans lesquels sont conservées les œuvres expliquées par l'auteur, sont dans la langue étrangère d'origine. Seuls les noms des villes sont en français. Toutefois, dans le cas où il n'existe aucune traduction française quant au nom d'une ville, l'auteur l'écrit dans la langue d'origine.

Cette cohérence se manifeste non seulement dans le développement mais aussi dans l'index des noms de lieux ou dans les annexes avec les illustrations se trouvant à la fin du présent travail.

En outre, par respect pour les artistes, tous Italiens, l'auteur a fait le choix d'écrire les titres des œuvres en italien. Toutefois, pour une meilleure compréhension, l'auteur mentionne aussi la traduction française entre parenthèses dans les annexes.

Les mots suivis d'un astérisque sont définis en notes de bas de page lors de la première mention faite par l'auteur. De plus, ils se trouvent répertoriés par ordre alphabétique dans un glossaire à la fin de cette étude.

N'apparaissent en annexes que les œuvres pour lesquelles l'auteur réalise un développement explicatif. S'il s'agit d'une simple citation, elles ne figurent pas à la fin de ce travail.

L'auteur utilise plusieurs fois l'œuvre dessinée *Divertimento per li Regazzi*¹ de Giandomenico Tiepolo pour apporter arguments et exemples au sein des trois chapitres du développement. Toutefois, s'agissant de cent quatre planches, l'auteur a fait le choix de ne pas toutes les montrer en annexes. Il a sélectionné celles qu'il juge pertinentes ou utiles pour son propos.

En outre, l'auteur parle de deux autres œuvres majeures de Giandomenico Tiepolo qui sont une *Via Crucis*² à l'église San Polo de Venise et un recueil de gravures nommé *Idèe pittoresche Sopra La Fugga in Egitto di Gesù, Maria e Gioseppe*³. Il les a choisies parce qu'elles lui permettent d'appuyer son propos et d'illustrer la prise d'indépendance artistique de Giandomenico Tiepolo par rapport à son père, des points de vue pictural et gravé. Toutefois, ces œuvres n'étant pas en rapport direct avec le sujet de ce travail et pour ne pas surcharger les

¹ Giandomenico Tiepolo, *Divertimento per li Regazzi*, 1797-1804.

² Giandomenico Tiepolo, *Via Crucis*, 1747-1749, Venise, Chiesa di San Polo, Oratorio del Crocifisso.

³ Giandomenico Tiepolo, *Idèe pittoresche Sopra La Fugga in Egitto di Gesù, Maria e Gioseppe*, 1753.

annexes avec de trop nombreuses illustrations, l'auteur a fait le choix de sélectionner quelques toiles ou gravures parmi les ensembles.

Le masque dissimulant le visage de son porteur et, par extension, son identité, il est difficile de savoir si c'est un homme ou une femme. Ceci est d'autant plus perceptible avec la *bautta*⁴ qui rend plus difficile la reconnaissance sexuelle ; d'où l'appellation « *Sior Maschera !* » en vogue au XVIII^{ème} siècle, qui est tout à fait neutre.

À Venise, le masque désigne tout autant un objet qu'une personne, puisqu'il est très ancré dans les us et coutumes. Pour aider à la différenciation et à la compréhension du propos, l'auteur utilise le mot « masque » avec un « M » minuscule pour le masque-objet et le mot « masque » avec un « M » majuscule pour le masque-personne.

⁴ La *bautta* est un nom de masque dont l'auteur parle dans le troisième chapitre.

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	7
CHAPITRE I.....	11
Peindre pour témoigner de la contemporanéité et du vécu.....	11
1. Une famille, mais une entité particulière : celle de Giandomenico Tiepolo.....	12
2. Apparition de nouvelles esthétiques.....	24
3. Giandomenico Tiepolo ou le florilège des peintures de genre.....	37
CHAPITRE II.....	46
La Sérénissime et ses mœurs festives aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles.....	46
1. Le carnaval : une véritable institution.....	48
2. Le carnaval : instrument d'exorcisation à l'aube de la chute de la République de Venise en 1797.....	58
3. La fête et la synesthésie.....	70
CHAPITRE III.....	83
Venise : lieu de mascarade et de dissimulation.....	83
1. Le masque comme dérision.....	84
2. Transcender le <i>Moi</i> pour se révéler à autrui et agir en toute impunité.....	97
3. Le masque comme protection de l'être.....	108
CONCLUSION.....	119
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	136
TABLE DES MATIÈRES.....	216

INTRODUCTION

*Sua cuique persona*⁵. Telle est l'inscription concise qui figure sur le couvercle⁶ d'un portrait féminin⁷, comme le masque sur le visage de son porteur, réalisés par Ridolfo del Ghirlandaio (1483 – 1561) et exposés aux Uffizi à Florence. Avant de faire coulisser le couvercle pour découvrir la représentation de cette femme, le spectateur fait face à un masque ressemblant en tout point à un visage : par les traits fins, les orifices élaborés pour les cavités oculaires et surtout, la couleur chair qui lui est conférée. Ce qui est mis en exergue ici c'est que « nous voyons d'abord un masque avant de reconnaître un visage⁸ », parce que l'Homme vit dans un monde d'apparences où tout un chacun joue un rôle afin d'évoluer en société. C'est ce que confirme d'ailleurs Baldassare Castiglione (1478 – 1529) dans son *Libro del cortegiano* publié en italien en 1528 ; à la cour, chacun doit aisément jouer son rôle de façon à ce que personne ne remarque que l'on s'y présente masqué. En outre, cette inscription latine renvoie aux usages linguistiques antiques et à deux expressions, intrinsèquement liées au théâtre et tout à fait opposées, pour désigner le visage et le masque. Chez les Grecs, ces deux réalités subsistent sous un unique et même concept. Le terme *prosôpon* désigne indistinctement le masque et le visage, plus particulièrement ce qui s'offre à la vue. Tout en surface, le *prosôpon* ne cache rien, puisqu'il identifie l'individu, projette ses sentiments et ses pensées. Le masque grec prend vie grâce au talent de l'acteur et aux émotions qu'il est capable de susciter. C'est en réaction au théâtre romain utilisant des masques comme des types fixes tel les masques de la tragédie, de la comédie, du bien, du mal, que les Grecs réalisent des distinctions entre *prosôpopeion* (masque), *autoprosôpos* (vrai visage) et *gymnos* (visage nu) dans la littérature tardive. En effet, les Romains utilisent des termes bien différenciés pour parler du visage et du masque. *Facies* désigne le visage naturel. *Vultus* désigne le visage animé et ses mimiques. *Persona* correspond au visage artificiel, au masque. De plus, du point de vue juridique, le terme *persona* a également le sens de personne et donc de personnalité, d'intériorité voire de duplicité.

Plus tard, les Pères de l'Eglise latine reprennent le concept de *persona* pour définir le Christ comme un « masque », puisqu'il se particularise par sa double nature humaine et divine. C'est au fil des siècles qu'apparaissent de nouvelles expressions linguistiques pour parler du masque, se dégageant également de l'univers théâtral. Elles ont toutes en commun de parler d'un faux visage se superposant sur le vrai visage qui pousse son porteur à se transcender, à se délivrer des pressions sociales et à se dévoiler en toute liberté. Associé à l'action de faire peur, à la dissimulation et à l'imposture, le masque est aussi une tromperie, dont les origines remontent au récit de la Genèse, dans la Bible qui évoque la supercherie de Satan ayant pris

⁵ À chacun son masque.

⁶ Vous trouverez l'œuvre à l'**illustration 1** à la page 140.

⁷ Vous trouverez l'œuvre à l'**illustration 2** à la page 140.

⁸ GOMBRICH Ernst cité dans BELTING Hans, « Le visage et le masque », *Faces. Une histoire de visage.*, Paris, Gallimard, 2017, p. 32-141.

l'apparence d'un serpent afin de persuader Eve de commettre l'irréparable. C'est pourquoi, les ecclésiastiques s'insurgent rapidement contre toutes formes de travestissement. D'une part, elles évoquent le Malin, la corruption, la désobéissance et la déchéance. D'autre part, parce que chaque visage de fidèle est à l'image de Dieu, elles sont un affront envers lui et la Création.

Toutefois, cela n'empêche pas le masque d'investir de nombreux domaines dans la vie de l'Homme. Fascinant parce qu'il est éternel et insoumis, il célèbre la vie. La mascarade^{9*} confère une certaine spiritualité à un peuple. Ainsi, ce dernier fête la création du cosmos et le début des temps mythiques ; il établit plus facilement un lien avec les forces supérieures grâce au masque. Puisque les célébrations masquées coïncident toujours avec le cycle des saisons, elles ont pour fonction de parvenir à une remise en ordre du monde, de glorifier la nature pour obtenir fertilité et abondance, ainsi que de commémorer notamment la renaissance de la nature à la fin de l'hiver ou la revigoration du soleil au moment de l'été. De plus, dans un contexte funéraire, les ancêtres, dont l'existence se poursuit à travers le masque, sont invoqués par les vivants pour demander protection et bienveillance. Là où le masque prend tout son importance, c'est au moment du carnaval. Bien qu'il s'agisse d'une expérience aux dates fluctuantes et aux innombrables scénarios, il est un temps de rassemblement, d'omniprésence de joie dans le quotidien, de célébration de la mort, de la résurrection et de la vie ; il est l'occasion de festivités extravagantes et grandioses où tous les sens sont en alerte. Le masque participe alors à cette transe générale, sublime la réalité ordinaire par le grotesque et l'excentricité, transforme l'Homme qui se libère ainsi des conventions. Mentir et se mentir deviennent les activités phares de ces manifestations.

Et s'il y a bien une ville dont l'essence se définit notamment par le carnaval et les masques c'est Venise. Du souhait d'unir les Vénitiens autour de l'exaltation de la puissance de la ville au XI^{ème} siècle, à la quête de consistance ainsi qu'à la fuite de la réalité et de l'angoisse par rapport à la chute future de la cité au XVIII^{ème} siècle, le carnaval de Venise apparaît comme une véritable institution contrôlée avant tout par l'État.

Le masque fait partie intégrante du carnaval. Le peuple aime se travestir : en hommes sauvages, en animaux, en diabolins ou avec toutes les sortes d'accoutrements les plus bizarres. Petit à petit, les personnes de milieux plus élevés aspirent à se déguiser, car elles pensent que cela peut créer une forme de distanciation avec elles-mêmes ou les autres. Comme le masque constitue une véritable culture pour les Vénitiens, ils se sentent parfaitement à l'aise dans cette ville labyrinthique où l'incognito est le maître mot. Le masque suggère plus qu'il ne dissimule. Il permet à tout un chacun de s'affranchir des pressions sociales et des réalités effroyables ou dérisoires, d'être égal à ses pairs, de transgresser les lois et d'agir en toute impunité.

⁹ Dans ce sens, la mascarade correspond à une réunion ou à un défilé de personnes déguisées et masquées dans le but de se divertir.

Cependant, La Sérénissime ne se résume pas seulement à ses mascarades*. Durant son Âge d'Or qu'est le XVIII^{ème} siècle, elle entretient aussi de très nombreux rapports avec les autres puissances européennes. Le séjour d'artistes vénitiens dans des villes telles que Paris, Londres, Madrid ou Wurtzbourg est l'occasion de nouer un échange riche avec leurs contemporains. Faisant fi des distances, ces dialogues variés et de qualité témoignent de l'affiliation des artistes à une république européenne artistique et intellectuelle.

À cette même époque, Venise est également un véritable berceau des arts. La musique y atteint son apogée par des démonstrations talentueuses de jeu et de voix, par la création des premières écoles européennes de musique instrumentale que sont les *ospedali* et par la naissance de nouveaux genres comme l'opéra ou le *concerto*, où les chanteurs et l'orchestre dialoguent entre eux. En outre, c'est au cœur de La Sérénissime que se crée le *vedutismo*. Panoramas urbains montrant des vues de la ville ou de la foule vénitienne bariolée, populaire ou aristocratique, ce courant pictural majeur du XVIII^{ème} siècle mêle l'anecdotique avec la beauté et l'intemporalité des architectures ; il anoblit le laid et le populaire pour les rendre dignes d'être peints. De surcroît, la scène de genre^{10*} apparaît également comme une catégorie picturale de prédilection pour les artistes, puisqu'elle leur permet de montrer une société brillante et pourtant en déclin.

C'est ce que Giandomenico Tiepolo (1727 – 1804) dépeint dans sa célèbre scène de genre* de 1755 intitulée *Il Minuetto* ou *Una danza in campagna* et conservée dans la Collection Wrightsman du Metropolitan Museum of Art de New York¹¹, de laquelle nous faisons découler nos argumentations. Elle est de surcroît un amalgame entre musique, masques, danse et témoigne du quotidien des Vénitiens.

Il serait donc pertinent de se demander en quoi cette œuvre de Giandomenico Tiepolo renseigne sur les mœurs festives et masquées de La Sérénissime aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles.

Notre travail s'articule autour de trois grands chapitres. Tout d'abord, nous faisons part de la peinture comme témoignage de la contemporanéité et du vécu, dont le but est notamment de montrer le monde tel qu'il s'offre aux yeux de l'Homme. Dans notre deuxième chapitre, nous expliquons les mœurs festives de Venise à cette époque en parlant de cette indubitable entreprise qu'est le carnaval lors duquel se manifestent tout particulièrement les masques. Enfin, nous réalisons une lecture anthropologique et psychologique du masque de la vie quotidienne vénitienne et de celui de l'acteur de la *Commedia dell'Arte*.

¹⁰ Considérée par les critiques comme un genre pictural mineur, la peinture de genre évoque des représentations de scènes prises sur le vif pour lesquelles l'artiste puise son inspiration dans le spectacle de la nature ou les mœurs contemporaines. Élaborée tardivement, à partir du XVI^{ème} siècle, et arbitrairement, elle est une sorte de réponse aux peintures à thèmes historiques ou religieux, aux allégories savantes ou aux célébrations plus ou moins grandioses d'un fait précis.

¹¹ Vous trouverez l'œuvre à l'[illustration 3](#) à la page 141.

CHAPITRE I

Peindre pour témoigner de la contemporanéité et du vécu

Dans ce chapitre, nous abordons la peinture comme un outil de transcription du réel. L'atelier des Tiepolo s'illustre comme un grand acteur quant à cette démonstration de quotidienneté, puisque Giambattista Tiepolo (1696 – 1770) est appelé à orner les palais des puissants de ce temps à Wurtzbourg entre 1750 et 1753 et à Madrid entre 1762 et 1770. En outre, ses fils Giandomenico Tiepolo et Lorenzo Tiepolo (1736 – 1776), tout en suivant un apprentissage d'excellence auprès de leur père, se distinguent par des styles bien définis. Par une approche méticuleuse et réfléchie, l'aîné, Giandomenico, se complaît à dépeindre tout autant des figures bibliques ou mythologiques que la vie quotidienne des Vénitiens ou des personnages de la *Commedia dell'Arte*. Quant à Lorenzo, il développe un style plus intimiste autour de quelques dessins et quelques eaux-fortes^{12*}. C'est aussi l'époque où le souhait de représenter ce qui s'offre à la vue devient presque exclusif. C'est pourquoi le *vedutismo* et la scène de genre* sont deux courants picturaux très en vogue à Venise aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles. Enfin, c'est dans ce chapitre que nous analysons l'œuvre fondamentale de notre propos ainsi que ses autres différentes versions.

1. Une famille, mais une entité particulière : celle de Giandomenico Tiepolo

La famille Tiepolo est une famille nombreuse. En 1719, Giambattista Tiepolo épouse Cecilia Guardi (1702 – 1779), sœur des peintres Gianantonio Guardi (1699 – 1760), Nicolò Guardi (1715 – 1786) et Francesco Guardi (1712 – 1793). Ensemble, ils ont dix enfants : Elena (1720 – 1723), Anna Maria (1722 – 1772), Giandomenico (1723 – 1723), Elena Maria (1726 – ?), Giandomenico, Giuseppe Maria (1729 – ?), Angela Maria (1731 – ?), Francesco Antonio (1732 – ?), Orsetta Gaspara (1734 – 1791) et Lorenzo. Toutefois, afin d'évoquer leur vie et leur œuvre, nous ne nous intéressons qu'aux trois artistes qui créent ensemble une sorte d'« académie familiale¹³ » : le père Giambattista et deux de ses fils Giandomenico et Lorenzo.

A. Giambattista Tiepolo

Giambattista naît à Venise en 1696. À la différence d'autres peintres vénitiens de la fin du XVII^{ème} siècle et du début du XVIII^{ème} siècle, il ne vient pas d'une famille d'artistes ; détenant des parts dans un navire de commerce, son père est capitaine de navire et marchand. Dès la fin du XVII^{ème} siècle, Venise exporte beaucoup les objets d'art les plus variés et favorise

¹² La gravure à l'eau-forte est une technique simple, rapide et souple, appréciée des artistes. C'est un procédé de taille indirecte grâce à un mordant chimique, au contraire de la taille directe réalisée à l'aide d'instruments comme le burin ou la pointe sèche (Se maniant comme un crayon, il s'agit d'un outil à l'extrémité pointue afin de réaliser des traits dans le métal). À partir d'une plaque entièrement recouverte de vernis, le graveur entaille cette couche à l'aide d'outils. Puis, il soumet la plaque à l'action de l'acide nitrique qui mord alors la plaque pour faire apparaître le dessin en creux. Enfin, après avoir nettoyé le vernis, la plaque est encreée et mise sous presse. Cette technique de gravure ne permet pas d'obtenir de nombreux détails, mais des effets contrastés grâce aux entailles plus ou moins étroites retenant ainsi plus ou moins d'encre.

¹³ GEMIN Massimo, PEDROCCO Filippo, *Giambattista Tiepolo : l'œuvre peint*, Paris, Mengès, 1995, p. 50.

l'émergence de talents. De plus, être peintre permet à quiconque ayant des prédispositions pour l'art, de vivre de manière honorable et avec une certaine aisance. Ainsi, ce sont pour ces raisons que le jeune Giambattista entre, comme apprenti, en 1710 dans l'atelier de Gregorio Lazzarini (1655 – 1730), étant reconnu dans toute la ville comme le plus réputé et le plus prometteur de tous les ateliers. Possédant un réseau important de mécènes, de commanditaires et étant officiellement peintre d'État depuis 1694, Gregorio Lazzarini jouit d'une belle réputation. Tout concorde alors pour que Giambattista reçoive la meilleure formation. De son maître, grâce auquel il apprend vite, il retient surtout une culture picturale très riche constituée à partir de l'observation et de la mise à profit de l'héritage artistique local, ce qui permet d'honorer tous types de sujets de commande et de devenir le plus érudit des peintres du XVIII^{ème} siècle.

À ses débuts, Giambattista est techniquement imprégné par le rococo comme en témoignent une rapidité et une virtuosité d'exécution, une volupté et une luminosité de l'espace, un coloris omniprésent et une lumière diffuse. De plus, par sa propension à inventer, la vivacité de son esprit et sa spontanéité, il se rattache également à la tradition de la fougue caractéristique du mouvement baroque.

En 1717, Giambattista Tiepolo quitte l'atelier de Gregorio Lazzarini pour devenir un maître indépendant ; son nom apparaît d'ailleurs pour la première fois dans les registres de la guilde des peintres vénitiens du nom de *Fraglia*.

Entre 1717 et 1729, il observe et expérimente, car il est stylistiquement confus. Tout en ayant conscience de la valeur de sa personnalité et sans tomber dans l'éclectisme, il reprend ce qui lui semble caractéristique de la culture artistique contemporaine ou passée pour composer sa propre vision de l'art.

Entre 1729 et 1737, Giambattista Tiepolo connaît une première période de maturité dans son art. Elle est marquée par la réalisation de nombreuses œuvres à l'iconographie religieuse pour une majorité des églises paroissiales de Venise et de grands cycles de fresques^{14*}, surtout dans des villas ou des palais hors de la lagune : à Milan, Udine ou Bergame notamment. Giambattista affirme son style *bozzettistico* (« à la manière d'un premier jet ») qui consiste à réaliser toutes les phases du processus pictural sur le vif : en fonction de la première pensée, de la première impression. En effet, avant de passer à la réalisation concrète de son œuvre, l'artiste modifie très peu ce qu'il dessine initialement ; cela est perceptible tout au long de sa carrière. Concernant les œuvres de ce temps de première maturité, l'artiste traite de manière libre, vive et chaleureuse les mythes, les histoires et les thèmes religieux.

¹⁴ La fresque est une peinture murale. Sur le support ayant accueilli une couche de mortier frais ; dont la surface peut être lisse ou rugueuse et constitué de sable et de chaux éteinte, l'artiste applique, à l'aide de brosses dures ou souples, les pigments minéraux (terres argileuses, silicates) résistant à la chaux et détremés à l'eau. Sous l'action de l'air, l'hydrate de carbone soluble contenu dans le mortier se change en une croûte transparente de carbonate de chaux qui a pour fonction de consolider et de protéger les pigments.

L'année 1734 semble être une année un peu creuse, puisque Giambattista Tiepolo réalise beaucoup d'esquisses et peu d'œuvres en grandeur nature. Ceci s'explique par un appauvrissement du marché de l'art vénitien et par la condition économique peu florissante de La Sérénissime qui poussent la clientèle à se tourner vers des petits objets d'art, au style typiquement rococo. Toutefois, les commandes surviennent de nouveau entre 1735 et 1739 et le conduisent en régions extra-vénitiennes ou en territoire germanique.

C'est entre 1737 et 1750 que Giambattista Tiepolo voue son talent à la grande décoration. Tableaux pour d'illustres commanditaires, fresques* pour les églises telles que Santa Maria del Rosario ou Sant'Alvise, pour les palais Clerici, Labia, Gallarati-Scotti, Papadopoli-Arrivabene, Dolfin-Manin ou Barbarigo entre autres, sont l'occasion pour Tiepolo d'affirmer davantage son style.

Ses années de formation étant loin derrière lui, Tiepolo trouve alors une véritable liberté d'expression qu'aucun conseil extérieur ou qu'aucune suggestion quelque peu confuse ne sauraient altérer. Incontestable maître de la couleur, il joue avec toutes les nuances, comme un musicien avec les chromatismes de la gamme. Aériennes, moirées et intenses, les couleurs sont accompagnées d'ombres colorées, chaudes ou froides, en fonction de la source lumineuse qui les détermine. Tout en utilisant le vocabulaire stylistique des Vices et des Vertus, profanes ou religieuses, il supprime le manichéisme propre à ce thème pour rendre tout plus accessible et quotidien. En effet, il confère du mouvement à ses personnages, représente des interactions ou des conflits entre eux de façon à générer des situations nouvelles, comme des intrigues.

La première moitié des années 1740 est déterminante pour Tiepolo. Sa réputation grandit d'autant plus, ce qui l'amène à côtoyer de nouveaux commanditaires de plus en plus illustres, tant dans La Sérénissime, qu'en Italie du Nord ou dans certaines villes allemandes. Entre 1740 et 1745, son nom, sa technique raffinée et son incroyable fantaisie narrative parviennent aux confins des États allemands. Le prince-électeur^{15*} de Saxe et roi de Pologne August III¹⁶ (1696 – 1763) souhaite faire de Dresde une grande ville européenne et enrichir les collections de la pinacothèque royale. C'est pourquoi il missionne le collectionneur, amateur d'art et vulgarisateur de quelques scientifiques, Francesco Algarotti (1712 – 1764) pour se rendre dans la Cité des Doges dans le but d'acheter des toiles de maîtres du XVI^{ème} siècle ; seuls peintres capables de conférer du prestige à cette collection, selon une opinion très répandue en ce temps. N'étant guère de cet avis, Francesco Algarotti décide de commander des sujets historiques à des artistes contemporains et de choisir un thème qui lui paraît le mieux convenir au style de

¹⁵ Régnant sur certains territoires des États germaniques, les princes-électeurs, laïcs ou ecclésiastiques, ont le droit de siéger et de voter à l'assemblée générale de ceux-ci. Ils peuvent notamment élire l'empereur avant son couronnement par le pape.

¹⁶ Prince-électeur de Saxe de 1733 à 1763. Roi de Pologne et grand-duc de Lituanie de 1734 à 1763.

chacun. C'est alors qu'il rencontre Giambattista Tiepolo en qui il découvre un nouveau Paolo Veronese (1528 – 1588) et « un artiste tout indiqué qui saurait satisfaire le goût du prince électeur* pour les antiquités, qui saurait surtout le rallier à l'idée que l'on peut trouver parmi les peintres "vivants" des artistes dignes de figurer dans la pinacothèque royale aux côtés des grands maîtres classiques du XVI^{ème} siècle¹⁷ ».

Les trois dernières années précédant son départ pour Wurtzbourg sont assombries par quelques difficultés tracassant Giambattista Tiepolo. D'une part, il souhaite trouver une juste place pour son fils Giandomenico, devenu adulte, au sein de l'atelier, dans les carnets de commande et dans les méthodes de travail. D'autre part, il est soucieux de renouveler constamment son répertoire stylistique afin de ne pas répéter indéfiniment les mêmes thèmes ou de ne pas tomber dans la routine.

Le triomphe de la carrière de Giambattista Tiepolo se manifeste à la Residenz der Fürstbischöfe de Wurtzbourg entre 1750 et 1753 au service du prince-évêque^{18*} Karl Philipp von Greiffenklau (1690 – 1754). Accompagné de ses deux fils et aidé de Giandomenico, il réalise *le* chantier de sa vie. Concernant le plafond et les murs de la salle des banquets¹⁹, il a pour mission de dépeindre trois épisodes de l'histoire médiévale, par le biais du mythe et de l'allégorie, dans le but de légitimer le pouvoir politique de son contemporain, le grand-électeur^{20*} de Franconie^{21*} et d'illustrer le lien intrinsèque entre l'Église et l'Empire. Quant à la voûte de l'escalier d'honneur²², le décor doit représenter l'Olympe et les quatre parties du monde. Tout n'est qu'évanescence des contraintes, car Giambattista démontre qu'il sait agencer ses fresques* en fonction des dimensions des espaces et des éléments architecturaux déjà présents. Son coup de maître est d'introduire différents points de vue dans le décor en fonction de l'avancée du spectateur dans l'escalier : cela permet à ce dernier de saisir, de manière intelligible et progressive, l'ensemble de la composition sans avoir besoin de se contorsionner dans tous les sens. De plus, son ingéniosité le conduit à dépeindre les personnages aux mesures physiologiques des spectateurs afin qu'ils paraissent plus vrais que nature. Bien que l'artiste se complaise à peindre de nombreux détails à travers les éléments naturels ou architecturaux, les personnages et les objets, rien n'alourdit les compositions, puisque tout participe aux récits. Déploiement de couleurs chaudes, contrastées par quelques touches plus froides et sombres, chatoiement de lumière dans les plis des vêtements, douceur apportée par les nuances de blanc,

¹⁷ GEMIN Massimo, PEDROCCO Filippo, *Giambattista Tiepolo : l'œuvre peint*, Paris, Mengès, 1995, p. 108.

¹⁸ Les prince-évêques sont à la tête d'un évêché, ce qui leur confère le titre de prince.

¹⁹ Vous trouverez les différentes fresques aux **illustrations 4, 5 et 6 aux pages 141 et 142.**

²⁰ Les princes-électeurs pouvant élire l'empereur de l'Empire germanique composent le collège électoral. Ils peuvent être également appelés des grands-électeurs.

²¹ La Franconie est une région du centre-sud de l'Allemagne. Il s'agit d'un ancien duché de l'Empire germanique dont la capitale historique était Nuremberg.

²² Vous trouverez les différentes fresques aux **illustrations 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13 et 14 aux pages 143, 144, 145, 146 et 147.**

rayonnement du coloris doré coïncidant avec l'avènement d'Apollon au centre des deux plafonds...c'est ainsi que s'exprime le talent de fresquiste* de Giambattista. Par la couleur et la lumière, il suscite l'émotion et l'émerveillement du spectateur. En grand maître qu'il est, à l'apogée de sa carrière et de son art, c'est d'ailleurs très fier et satisfait, en tenue de peintre, qu'il se représente aux côtés de son fils dans un coin de la voûte de l'escalier d'honneur.

Lors de la dernière décennie italienne de 1753 à 1762, le style de Giambattista Tiepolo évolue vers un raffinement d'autant plus important des couleurs et un enrichissement du répertoire iconographique ; que ce soit pour les compositions à sujets sacrés ou profanes.

En 1757, il est convoqué par Giustino Valmarana (1688 – 1757) dans sa villa près de Vicence, dans laquelle il travaille avec l'aide de son fils aîné et de leur collaborateur Gerolamo Mengozzi (1686 – 1774). Désireux de fuir les mondanités et les jalousies caractéristiques de la vie urbaine de Vicence, Valmarana souhaite que sa demeure constitue un havre de paix. Les décors omniprésents de la Palazzina²³ ou de la Foresteria²⁴ de la Villa Valmarana ai Nani sont une illustration de la civilisation du rococo vénitien « au travers de ses multiples aspects : le désir d'évasion, le souci de l'observation dicté par la philosophie des Lumières, l'amour de la fable héroïque et l'intérêt pour la vie de tous les jours²⁵ ». C'est ainsi que s'opposent deux visions : celle du père et celle du fils. Au sein de la Palazzina, il n'est plus question de vertueuses allégories, d'héros de l'Histoire ou de divinités de l'Olympe auxquels il est bien trop difficile de s'identifier, puisqu'ils sont inimitables, hors de portée et éloignés de ce souhait de vivre simplement en paix. Tout n'est que gloire de la sensibilité individuelle, constellation des mouvements de l'âme et récits omniprésents sur les murs ou sur les plafonds, inspirés des œuvres des classiques et des Renaissants comme Homère (VIII^{ème} siècle av. J.C.), Virgile (70 av. J.C. – 19 av. J.C.), L'Ariosto (1474 – 1533) ou Il Tasso (1544 – 1595). C'est une invitation à la contemplation de l'art devenu vérité naturelle « pour y puiser des manières d'agir et pour rêver²⁶ ». Consolateur au regard de l'Histoire contemporaine, cet art est naturel, vrai et parle au cœur. À la Foresteria, Giandomenico dépeint la réalité de son temps : une humanité se devant d'affronter le présent sans avoir recours au mythique ou à l'héroïque.

Durant les dernières années avant son départ pour l'Espagne, Giambattista multiplie les commandes à Venise ou en Vénétie comme pour dire adieu à cette terre natale qu'il ne reverra plus jamais.

Toutefois, n'ayant plus reçu de commandes de La Sérénissime depuis deux ans, la proposition faite à Giambattista Tiepolo de venir travailler à Madrid pour servir un puissant

²³ La Palazzina de la Villa Valmarana ai Nani correspond au bâtiment principal.

²⁴ La Foresteria de la Villa Valmarana ai Nani est le pavillon des invités.

²⁵ MARIUZ Antonio cité dans GEMIN Massimo, PEDROCCO Filippo, *Giambattista Tiepolo : l'œuvre peint*, Paris, Mengès, 1995, p. 175.

²⁶ GEMIN Massimo, PEDROCCO Filippo, *Giambattista Tiepolo : l'œuvre peint*, Paris, Mengès, 1995, p. 173.

monarque apparaît alors comme une occasion extraordinaire. Dès 1762 et avec l'aide de ses fils, l'artiste vieillissant s'attèle donc à répondre aux souhaits de Carlos III²⁷ (1716 – 1788) désireux de voir représentées sa gloire et sa monarchie absolutiste sous protection divine aux divers plafonds du Palacio Real. Le mythe, l'allégorie et le religieux s'entremêlent pour donner vie, une dernière fois, aux fastes d'un monde sur le déclin. En mars 1767, Tiepolo obtient du secrétaire du roi, Miguel de Múzquiz (1719 – 1785), l'autorisation de peindre sept retables^{28*} pour l'église de San Pascual Baylón d'Aranjuez. Ce sont des années pénibles pour l'artiste qui ne peut œuvrer sans l'approbation de Carlos III ; il souhaite en effet tout contrôler.

Artiste polyvalent ayant réalisé de multiples peintures, dessins, fresques* et gravures, Giambattista Tiepolo s'éteint à Madrid en 1770 laissant derrière lui un héritage et une renommée immenses.

B. Giandomenico Tiepolo

Giandomenico naît à Venise en 1727.

Ayant constaté son autonomie artistique durant la décoration de sa résidence, le grand-électeur* de Wurtzbourg encourage le jeune homme à ne pas douter de son talent qui le portera à devenir un jour une copie de l'original, c'est-à-dire du virtuose Giambattista Tiepolo. Depuis sa naissance, le devoir et le but de Giandomenico sont, semble-t-il, d'aider l'illustre génie qu'est son père. Toutefois, cela n'a pas que des inconvénients. En effet, Giandomenico mesure le privilège de faire partie d'une entreprise familiale de renom. Auprès de son père, il bénéficie aussi de la meilleure éducation artistique, puisqu'il copie les dessins et grave à l'eau-forte* les peintures qu'il voit naître sous ses yeux.

Jusqu'à la mort de son père, Giandomenico Tiepolo est son plus fidèle et habile collaborateur, à tel point qu'il est souvent difficile de distinguer les deux mains des artistes. Cependant, par son acuité, Giambattista sait que son fils n'est pas seulement son alter ego moins lumineux, mais qu'il a un talent à exprimer. Chaque fois que cela est possible, il le laisse donc faire. Cela conduit alors Giandomenico à se construire une personnalité artistique complexe et multiforme et à développer un art autonome, vibrant et critique, visant à observer le réel et le comportement de l'homme ordinaire et à tendre vers la comédie, le grotesque, le naturel plutôt que vers la tragédie, l'héroïque ou le sublime.

²⁷ Duc de Parme et de Plaisance de 1731 à 1735. Roi de Naples de 1734 à 1759. Roi de Sicile de 1735 à 1759. Roi d'Espagne de 1759 à 1788.

²⁸ Sous l'époque paléochrétienne, un retable désigne un simple gradin en retrait de l'autel sur lequel sont posés les objets du culte (candélabres, tabernacle, croix). Cette fonction utilitaire disparaît rapidement en faveur de l'aspect décoratif. C'est alors que le retable désigne la partie postérieure et décorée de l'autel : autant l'architecture que le décor proprement dit, se manifestant au travers de la sculpture, la peinture, l'orfèvrerie, l'émail ou l'ivoire. Le plus souvent, un retable permet de représenter le Christ ou les saints.

Giandomenico Tiepolo affirme son indépendance artistique avec un véritable tour de force accompli entre 1747 et 1749 : la réalisation de quatorze toiles d'iconographie sacrée pour la *Via Crucis*²⁹* de l'Oratorio del Crocifisso annexé à l'église vénitienne de San Polo. C'est une entreprise nouvelle pour l'époque, puisque l'Église est tout juste intervenue pour stabiliser définitivement le nombre de « stations » et l'épisode retenu pour chacune d'entre elles. L'artiste met en scène une humanité bigarrée et pittoresque (marchands levantins, dames élégantes, enfants, vieillards...) transmigrant d'un épisode à l'autre et entourant la figure amaigrie et intensément pathétique du Christ. Le résultat, à la fois émouvant et bizarre, témoigne d'une religiosité intime, puisque Giandomenico utilise différents cadrages plus ou moins resserrés qui impliquent le fidèle, participant d'une certaine manière au calvaire de Jésus.

Les critiques sont diverses au moment de la réception de cette *Via Crucis**. Toutefois, tous s'accordent à dire qu'elle correspond au caractère artistique de Giandomenico Tiepolo : une propension à la représentation de la réalité singulière et insolite prenant vie de manière libre et vive, un intérêt profond pour la foule avec sa variété de vêtements et de comportements, une disposition narrative se manifestant à travers la variation d'un même thème (Il faut notamment penser aux trois versions différentes de l'épisode du Christ tombant sous le poids de la croix.).

Alors qu'il est à Wurtzbourg, à la Residenz der Fürstbischöfe, avec son père et son tout jeune frère, la valeur artistique de Giandomenico est reconnue. Il se voit en effet confier la tâche de décorer les trois dessus des portes de la salle des banquets en 1751 et les quatre dessus de portes de la salle principale en 1753. Il réalise aussi deux toiles pour la salle à manger en 1752. Toutefois, le chef-d'œuvre de ce séjour allemand, datant de 1753 est un recueil de vingt-quatre eaux-fortes* dédié au prince-évêque* du nom de *Idèe pittoresche Sopra La Fugga in Egitto di Gesù, Maria e Giosepe*³⁰. Comme s'il était partie prenante du voyage, Giandomenico fait découvrir au spectateur chaque étape de cette aventure vécue par la Sainte Famille entre Bethléem et l'Égypte. C'est un déroulé de paysages nouveaux habités de présences et de détails curieux, de variétés végétales, de cieux nuageux, qui se manifeste au travers de ces gravures réalistes et pittoresques. Sans rien perdre de son charme, la fable sacrée se présente comme une chronique quotidienne. Le but de l'artiste est de susciter les sentiments du spectateur et de le conduire à participer affectivement et avec sympathie au périple des personnages, présentés davantage comme nos semblables que comme des héros. Ce recueil gravé met en lumière une qualité particulière de Giandomenico : son inépuisable et ardente inventivité se manifestant au

²⁹ Une *Via Crucis* est un chemin de croix retraçant en quatorze « stations » les différents moments de la Passion du Christ.

Vous trouverez les différentes toiles aux **illustrations 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27 et 28** aux **pages 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153 et 154**.

³⁰ Vous trouverez les différentes gravures aux **illustrations 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40** aux **pages 154, 155, 156, 157, 158, 159 et 160**.

travers de variations sur un même thème. Il s'agit d'ailleurs d'un mode de fonctionnement qu'il utilise pour ses productions sérielles, et cela tout au long des années de maturité, après la mort de son père.

De retour à Venise dès 1754, Giandomenico Tiepolo compose certaines productions sacrées pour des églises vénitiennes. Toutefois, en 1757, à la Foresteria de la Villa Valmarana ai Nani, l'artiste tourne le dos à l'Histoire et au mythe pour s'adonner à la peinture de genre* afin de dépeindre la contemporanéité. Là, Giandomenico fait part d'une grande originalité décorative, typiquement rococo. En effet, afin de constamment provoquer la surprise, l'artiste se complaît à décorer chaque salle de manière différente. C'est lorsque le miroir de l'art renvoie l'image de la réalité quotidienne que se produisent l'enchantement et le divertissement picturaux. Giandomenico Tiepolo met en scène une sorte d'Arcadie : non pas comme un lieu poétique et utopique, mais comme la campagne vénitienne, habitée par ses pairs et où la vie qui s'y déroule est heureuse et paisible. Cette période à la Villa Valmarana constitue le moment le plus heureux de la carrière de l'artiste. Malheureusement, aucune autre personne durant le reste de sa vie ne lui fait pareille commande. Plus de trente ans après, dans le but de décorer la Villa Zianigo, il reprend quelques motifs de son art de jeunesse. Cependant, tout est composé sous le prisme d'un humour bien différent, car l'Histoire et l'art ont bien évolué.

Les années 1754 – 1762 sont fécondes pour l'artiste, puisqu'il réalise de nombreuses scènes de carnaval, dont notre œuvre d'étude, ses dérivés ou ses pendants.

Entre 1762 et 1770, c'est avec son père et son frère Lorenzo que Giandomenico Tiepolo se rend à Madrid où il dépeint la voûte de la salle du trône du Palacio Real.

À la mort de Giambattista Tiepolo en 1770, alors que Lorenzo décide de rester dans la capitale espagnole, Giandomenico rentre à Venise avec un lourd héritage pesant sur ses épaules : un patronyme de renom et une entreprise familiale considérablement dédiée à la grande décoration. Durant le reste de sa vie, Giandomenico Tiepolo continue à conférer des allégories ou des personnages glorieux aux voûtes des églises ou des palais, à Venise ou ailleurs, se référant ainsi au modèle paternel, mais au travers d'un langage moins brillant, ce qui révèle deux failles. D'une part, cela montre qu'il semble se sentir incapable de se mesurer au talent de son père. D'autre part, constatant que l'art de la grande décoration est condamné par les partisans du nouveau Néoclassicisme, il pense sans doute que cette forme artistique est morte avec celui qui l'a transportée à des sommets inégalés.

Cependant, il ne faillit pas à honorer des commandes de plus petite envergure pour diverses églises de la Vénétie ; il réalise quelques magnifiques retables*.

Entre 1774 et 1778, c'est à travers la publication de quatre volumes de gravures réalisées par son père, son frère et lui-même que Giandomenico redore la célébrité des Tiepolo.

Cette seconde période vénitienne est aussi un temps de reconnaissance professionnelle par ses pairs, car il devient président de l'Académie des Beaux-Arts de Venise en 1780.

À côté de l'artiste travaillant pour un public, il y a un autre Giandomenico, presque inconnu de ses contemporains, qui se fait son propre commanditaire, car il décore sa maison de famille à Mirano. C'est en 1757 que Giambattista Tiepolo achète la Villa Zianigo. Au XVIII^{ème} siècle où la mode est à la villégiature, posséder une maison de campagne est signe de prestige : non seulement d'un point de vue économique, mais aussi d'un point de vue social. Dans le cas des Tiepolo, elle témoigne d'un statut social élevé grâce à une carrière couronnée de succès. Bien que résidant à Venise où il s'est marié en 1774, la Villa Zianigo est la maison de sa vie, une sorte de refuge.

1759, 1771, 1791 et 1797 : voici les dates des fresques* qui donnent la séquence chronologique des travaux picturaux de Giandomenico dans cette villa. Représentations d'un monde bigarré, ces fresques* sont un amalgame entre rêve et réalité. La particularité et le charme de son art résident dans le fait qu'il donne la sensation d'une vision objective de la réalité, alors que tout est représenté sous le prisme de la subjectivité et des émotions personnelles.

Au milieu de figures mythologiques – comme des faunes, des nymphes, des centaures – ou allégoriques, fourmillent des figures du quotidien – des charlatans, des dames élégantes, des nobles... – et des Pulcinelli. Quintessence d'énergie, lui permettant de renaître de ses propres cendres et de s'adapter à tous les rôles et à toutes les situations, Pulcinella perce la foule pour occuper définitivement l'imagination de Giandomenico Tiepolo.

Retiré du monde pour vivre à Mirano à partir des années 1790, Pulcinella tient compagnie à l'artiste jusqu'à la fin de sa vie. *Divertimento per li Regazzi*³¹ : voici le titre qu'il donne à son œuvre de vieillesse, réalisée pour son seul plaisir. Le spectateur qui tente de comprendre ce que Giandomenico Tiepolo dessine concernant le personnage comique et grotesque de Pulcinella, doit considérer ces cent quatre planches comme un ensemble ; même si chacun des feuillets raconte un petit récit en soi. Les chiffres apposés par l'artiste à tous ses feuillets n'apparaissent pas d'une grande aide pour établir une trame narrative ou un ordre précis. En réalité, c'est à chacun de composer cette histoire qui apparaît alors comme étant multiforme. Entre enfance et adolescence, âge adulte et vieillesse, les moments heureux ou dramatiques, les passe-temps ou le travail, les voyages et les maladies, le spectateur découvre la vie avec ses événements fondamentaux. Pulcinella est omniprésent, à la fois protagoniste et spectateur, animé par le rire et par les pleurs. Par le dédoublement et la multiplication d'un même personnage, Giandomenico essaime l'idée que Pulcinella est un et plusieurs et qu'il est chacun d'entre nous.

³¹ Vous trouverez les différentes planches aux **illustrations 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67 et 68** aux pages 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173 et 174.

Dans cette épopée de dessins aux traits vibrants, aux lavis^{32*} lumineux, au langage simple et direct, les contradictions se promènent joyeusement : entre la comédie et la tragédie, le raffinement et la trivialité, l'ambiguïté et la transparence.

Une des plus belles planches est celle qui sert de frontispice³³ à l'ensemble de cette œuvre dessinée. Au milieu d'un paysage relativement désert se trouve un Pulcinella solitaire, une poupée dans les bras, en pleine contemplation de ce qui semble être un sarcophage, sur lequel est tracé le titre. Comme l'a observé John Byam Shaw (1872 – 1919), ce frontispice rappelle la *Via Crucis** réalisée durant les années de jeunesse. Les attributs de Pulcinella (plats de *gnocchi*, cruche de vin, chapeaux coniques entre autres) se substituent aux symboles de la Passion. *Via Crucis** et *Divertimento per li Regazzi* s'assemblent et s'opposent, comme le masque de Pulcinella par rapport au Christ.

L'artiste livre un kaléidoscope brillant de son art, puisqu'il puise dans ses anciens personnages, motifs ou thèmes pour créer de nouvelles idées, montre sa maîtrise du trait et de la couleur et laisse libre cours à l'ironie et à la fantaisie. Rétrospective artistique...pas seulement. Giandomenico Tiepolo lègue ici son testament...

Ce que Giandomenico Tiepolo lègue à la postérité est aussi une quantité innombrable de dessins aux sujets très variés.

Dans les années 1770 et 1780, il effectue de nombreux dessins à l'iconographie sacrée. À cette période, il accomplit d'ailleurs une de ses plus remarquables entreprises de dessinateur, puisqu'il réalise une série de grands dessins au sujet biblique. Il tire son inspiration majoritairement des *Quatre Évangiles* et des *Actes des Apôtres*.

En outre, il dessine également des sujets profanes : en effectuant des études d'animaux, des représentations de dieux, de déesses, de héros ou des quatre saisons.

L'autre période charnière dans sa carrière de dessinateur coïncide avec son isolement dans la Villa Zianigo, à la fin de sa vie. En effet, il réalise une série considérable de scènes de vie quotidienne. Toutefois, ces dessins ont longtemps été délaissés au profit de *Divertimento per li Regazzi*. À la différence de l'épopée de Pulcinella, ils n'ont pas de protagoniste, de développement narratif ni de tension dramatique.

C. Lorenzo Tiepolo

Lorenzo naît à Venise en 1736.

Les années 1750 marquent un tournant considérable dans sa vie de jeune homme. Alors qu'il n'a que quatorze ans en 1750, il part avec son père et son frère pour Wurtzbourg, ce qui

³² Le lavis est une technique picturale permettant de créer différentes intensités d'une seule et même couleur à partir de sa dilution, dans l'eau.

³³ Vous trouverez l'œuvre à l'**illustration 41** à la page 160.

l'amène à vivre un véritable séjour initiatique. En effet, c'est au cours de ces trois ans en Bavière que le jeune homme réalise son apprentissage en suivant le fonctionnement habituel de l'atelier artistique de sa famille : en copiant traits pour traits les œuvres de son père. Certaines copies montrent qu'il est un bon copiste du peintre à l'huile qu'est Giambattista.

Très précoce dans l'art du dessin à la plume, il compte à son actif un certain nombre de dessins vraisemblablement effectués durant cette décennie, dont une vingtaine de *capricci*^{34*}.

Lorenzo démontre peu de capacités quant à la maîtrise de la peinture à fresque*.

Bien que l'apprentissage du dessin à la craie durant son séjour à Wurtzbourg soit censé stimuler chez lui le plaisir d'utiliser cette technique polyvalente, Lorenzo se démarque de son père et de son frère, puisqu'il témoigne d'un intérêt profond pour l'art du portrait et pour la technique du pastel. C'est son admiration pour la plus habile des miniaturistes^{35*} du XVIII^{ème} siècle vénitien et la grande pastelliste qu'est Rosalba Carriera (1675 – 1757), ainsi que pour la copie de ses œuvres, qui le conduit à se tourner vers le pastel dont il apprécie l'effet doux et la profondeur du ton. Sa sensibilité comme dessinateur et son talent pour l'utilisation de ces bâtonnets de couleurs lui permettent de réaliser des œuvres d'une grande vivacité.

À la fin de cette décennie, Giambattista enseigne l'art de la gravure à ses fils. C'est alors que Giandomenico et Lorenzo se présentent comme « les deux meilleurs interprètes du grand maître entre tous ceux qui [font] des gravures d'après ses œuvres et [s'efforcent] d'y donner l'idée de son invention originale et puissante³⁶ ». Bien que les gravures de Lorenzo des tableaux de son père se confrontent à celles de son frère aîné, il développe une technique plus raffinée et mesurée en élaborant des contrastes de couleurs précis et riches et en amassant les lignes. C'est en utilisant une technique à hachures serrées qu'il peut obtenir des noirs intenses et veloutés. Son style lumineux et expressif se différencie bien de celui vibrant de Giandomenico. En outre, le style de ses gravures se distingue bien de celui de son père ou de son frère ; ceci est perceptible à travers l'élaboration d'ombres profondes et opaques et de très violents clairs-obscurs, à l'image de ceux de Rembrandt (1606 – 1669) ou de Giovanni Benedetto Castiglione dit Il Grechetto (1609 – 1664).

³⁴ Le *capriccio* correspond à la peinture d'édifices célèbres représentés dans des paysages imaginaires. Cette association hétéroclite semble réelle, mais ne l'est pas. C'est un genre plein d'imagination, mais totalement dénué de réalisme.

³⁵ Depuis son origine au début du XVI^{ème} siècle à son déclin au milieu du XIX^{ème} siècle, la miniature a surtout été en lien avec le genre du portrait. Toutefois, les paysages et les scènes diverses peuvent faire l'objet de peintures miniatures. Elle nécessite une exécution minutieuse. Il existe différents types de miniatures qu'il ne faut pas confondre : l'œuvre d'art en soi, encadrée ou décor de bois ou de bijou, l'enluminure décorant les livres et la peinture à l'huile sur bois ou sur métal pouvant être de très petit format.

³⁶ DA CANAL Vincenzo cité dans MOLMENTI Pompeo, « Chapitre VIII : Œuvres diverses de Tiepolo », *Tiepolo : la vie et l'œuvre du peintre*, Paris, Hachette, 1911, p. 161-184.

En 1761, il découvre la technique de l'estampe^{37*}, dont il se sert beaucoup, contrairement à Giambattista et Giandomenico. C'est en utilisant l'estampe* pour graver certaines œuvres de son père et en ayant une technique très personnelle qu'il prouve qu'il est bien établi au sein de la confrérie des graveurs vénitiens de la *Fraglia*.

C'est en 1762 qu'il quitte définitivement Venise pour accompagner une nouvelle fois son père et son frère lors d'un voyage à Madrid. Alors qu'il peine à trouver son style, ce deuxième séjour familial marque un tournant dans sa carrière d'artiste. Ayant eu moins d'ambition que Giambattista et Giandomenico, c'est en Espagne que son art et sa personnalité s'épanouissent véritablement. Bien qu'ayant une modeste ambition en comparaison de son père et de son frère, il affirme toutefois son talent de pastelliste et renforce sa technique concernant l'art de la fresque*. Dès son arrivée dans la capitale, le jeune Tiepolo s'impose de manière active dans l'art de la fresque*, autant comme assistant de Giambattista que comme réalisateur de commandes royales considérables, puisqu'il effectue des fresques* pour divers plafonds du Palacio Real de Madrid ; notamment ceux du Salón del Trono en 1762 – 1764, du Gabinete de los pajaros en 1764 et du Gabinete chinesco en 1764 également. Durant cette période madrilène, il réalise plusieurs portraits représentant la famille royale. De plus, il instaure une nouvelle catégorie de pastels évoquant des *tipos populares*^{38*} d'Espagne. C'est alors qu'il s'affirme artistiquement. Malheureusement, il n'obtient pas le titre de peintre officiel de la Cour.

Après la mort de son père, il reste à Madrid, s'y marie et continue de travailler pour la famille royale. Vraisemblablement, les œuvres les plus originales de l'artiste sont les scènes de genre* effectuées au pastel, pour les appartements privés du Palacio Real de Madrid en 1771 – 1773. Ces peintures de genre* alimentent le goût croissant de la Cour madrilène pour le *costumbrismo*^{39*}.

Ayant sans doute une santé fragile, il meurt à l'âge de quarante ans, en 1776, à Madrid.

Les trois Tiepolo ne sont pas les seuls à côtoyer et à représenter cette réalité. Il en est de même pour certains courants picturaux que nous détaillons maintenant.

³⁷ L'estampe consiste à graver ou à dessiner sur un quelconque support (métal, bois, pierre) une image qui est par la suite imprimée. Il existe trois principales catégories d'estampe. La gravure en relief ou taille d'épargne est une technique dont le but est de déposer, avant impression, un papier sur une planche dont les parties restées intactes ont retenu l'encre. Avec la gravure en creux ou taille douce, les traits obtenus sur la feuille sont en relief. En effet, les sillons gravés dans la planche de métal retiennent l'encre ce qui conduit le papier inséré sous la presse à s'introduire dans les sillons et à absorber l'encre. Enfin, il y a les procédés à plat, comme la lithographie et qui se basent sur la non-adhérence de l'encre et de l'eau. L'encre reste sur la surface du support. Le tirage n'a pas de relief.

³⁸ Les *tipos populares* représentent des personnages et des scènes typiques d'un pays. Ils sont en quelque sorte des « portraits du réel ». Concernant les personnages, tous les corps de métiers sont représentés comme les soldats, les vendeuses d'orange, les coiffeurs, les pêcheurs, les marins, etc.

³⁹ Ce terme espagnol se rattache à la représentation des coutumes et des mœurs (*costumbres*) typiques d'une région ou d'un pays.

2. Apparition de nouvelles esthétiques

Aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, le baroque et le rococo investissent l'espace et de nombreuses productions artistiques. Qu'elle suscite l'émotion et la magnificence ou qu'elle soit décorative, fantaisiste ou délicate, c'est leur propre vision de la réalité que les artistes présentent dans leurs œuvres.

De plus, nous parlons du *vedutismo* vénitien qui connaît ses débuts grâce à Gaspar Van Wittel (1652 / 1653 – 1736) et Luca Carlevarijs (1663 – 1730), son apogée avec Giovanni Antonio Canal dit Canaletto (1697 – 1768) accompagné de Michele Marieschi (1710 – 1743) et de Bernardo Bellotto (1722 – 1780), ses derniers instants avec Francesco Guardi.

Le XVIII^{ème} siècle est aussi l'époque où la scène de genre* jouit d'un regain d'intérêt et d'un enthousiasme profond.

A. Entre baroque et rococo

La transition entre la Renaissance et l'art baroque est relativement ténue et floue d'un point de vue chronologique et géographique, parce que les chemins de ces deux mouvements se sont croisés et entrecroisés. Toutefois, c'est approximativement entre 1550 et 1750 que l'art baroque domine de manière effective les différents pays d'Europe. Sa naissance en Italie coïncide avec de profonds bouleversements politiques, religieux et sociaux.

Le 31 octobre 1517, Martin Luther (1483 – 1546) affiche sur les portes du château de Wittenberg ses *95 Thèses* dans lesquelles il dénonce le commerce des indulgences^{40*}. Il prône que seul Dieu peut pardonner les péchés et donner une place au Paradis. À sa suite, les protestants s'insurgent contre la corruption et la dérive de l'Église gouvernée par des ecclésiastiques plus soucieux de posséder des richesses et des territoires que de suivre l'exemple du Christ. Ils minimisent également le rapport de pouvoir entre les fidèles et les membres du clergé, ainsi que l'importance du culte marial, des saints ou des martyrs et du purgatoire. C'est en réaction à ces protestations que naît la Contre-Réforme. Il s'agit d'une rénovation des dogmes engagée par le Concile de Trente se tenant de 1545 à 1563 à Rome. Avec cette réforme catholique, les œuvres adoptent une importance toute particulière. Traduisant la pensée de l'Église, qui décide alors des programmes iconographiques, elles se doivent d'être didactiques et en regard avec des textes auxquelles elles se réfèrent ; ceci en opposition aux enseignements du protestantisme transmis par des textes en langue vernaculaire^{41*}. Le monde catholique

⁴⁰ Le commerce des indulgences se développe en Italie au XV^{ème} siècle dans une société dominée par la rivalité des grandes familles et par les guerres menées par les chefs de guerre désirant plus de territoires. Cette pratique consiste à acheter à l'Église le pardon de son âme et son entrée au Paradis en finançant des grands chefs-d'œuvre.

⁴¹ Une langue vernaculaire est un langage communément parlé dans les limites d'une communauté. Contrairement au latin, officiel dans les écrits ou lors d'événements religieux, la langue vernaculaire est plus accessible pour le peuple.

comprend ainsi que l'art peut servir des desseins plus grands. Dès lors, les œuvres créées apparaissent comme un instrument de déploiement de magnificence ou de féerie, d'illustration de la doctrine pour les illettrés et de persuasion pour ramener sur le droit chemin ceux qui s'en sont trop éloignés. De plus, elles coïncident avec des représentations tourmentées, suggérant les émotions, car le but est de lutter contre l'hérésie : les protestants prônent un retour à la simplicité et à la pauvreté.

C'est à travers l'architecture et la sculpture que l'art baroque rayonne de manière incontestable. En architecture, l'effet des détails décoratifs est très poussé, par l'accumulation de sujets et la transformation volontaire des formes classiques. Au droit et à l'abrupt succèdent la courbe et la torsion.

À Venise, c'est grâce à Baldassare Longhena (1597 – 1682) que l'art baroque se manifeste notamment à travers la basilique Santa Maria della Salute⁴², dédiée à la Vierge et édifée en remerciement pour la fin de la peste de 1630. Grand chef-d'œuvre architectural de l'art baroque en Vénétie, cette église, dont l'emplacement est décidé par l'État, se trouve à un endroit stratégique où se croisent de nombreuses composantes naturelles ou artificielles : le Canal Grande et le Canale della Giudecca, le Molo di San Marco (bassin devant la Piazza San Marco), le pôle religieux de la Giudecca et San Giorgio Maggiore. La tradition à Venise veut que les églises aient un plan longitudinal. Toutefois, avec Santa Maria della Salute, Longhena révolutionne l'ordre établi et propose un édifice à plan central afin de concorder avec cette idée d'un espace autour duquel tout tourne. De plus, il propose un vocabulaire riche en mouvements, en spirales vertigineuses, en matérialité à travers une forêt de statues et en contraste puissant concernant le clair-obscur des huit façades de la base. Grâce à ce coup de maître, la renommée de Baldassare Longhena croît, ce qui l'amène à construire de sublimes édifices privés comme Ca' Rezzonico et Ca' Pesaro.

Toutefois, dans le domaine de la sculpture vénitienne, il manque une personnalité incroyable, à l'image de Baldassare Longhena. Les œuvres de sculpteurs sont souvent liées à celles des architectes et se limitent à de la décoration.

De manière générale, la peinture du XVII^{ème} siècle s'articule autour de deux grandes écoles. D'une part, les éclectiques révèlent un idéal et une beauté nouveaux de la nature : en s'inspirant des maîtres anciens dont ils ne retiennent que le plus beau et créant sous le prisme de leur propre vision de celle-ci. D'autre part, les naturalistes affirment la primauté de la nature dont ils tentent de retranscrire les particularités. L'art découle de cette source de toute chose.

La tendance picturale vénitienne est au *tenebrismo*. Mouvement initié par les Napolitains et les Espagnols, il consiste à développer de manière extrême les aspects ténébreux de l'art du

⁴² Vous trouverez l'œuvre à l'**illustration 69 à la page 174**.

Caravaggio (1571 – 1610) ; autrement dit en accentuant la primauté des tons sombres sur les tons clairs, la propension à l'utilisation du clair-obscur et des forts contrastes de lumière qui font ressortir les effets dramatiques du naturalisme.

Là encore, la transition entre les arts baroque et rococo s'effectue de manière imperceptible au début du XVIII^{ème} siècle. C'est au cours de ce siècle, entre 1720 et 1780 environ, que le rococo atteint son apogée et qu'il définit la vie culturelle et spirituelle de toute l'Europe. Désormais, l'art n'est plus seulement l'apanage des plus grands comme le clergé ou la noblesse. En effet, la bourgeoisie cultivée et fortunée discute aussi de l'art et des particuliers deviennent alors les nouveaux commanditaires d'œuvres peintes ou architecturales.

Ce terme « rococo » dériverait du mot « rocaille » énoncé initialement dans les cercles d'intellectuels français. Ce nom vient de la référence aquatique, de la découpe en écaille et de l'aspect fluide des concrétions rocailleuses ou coralliennes de l'ornement. Ce dernier se compose d'éléments figuratifs tels que des feuilles, des tiges, des fleurs, des coquilles, parfois accompagnées de citations zoomorphes ou fantastiques. Les constantes du motif rocaille sont le mouvement, l'asymétrie dynamique, l'irrégularité, la profusion, le libre assemblage des éléments, la ligne serpentine^{43*}, le graphisme du dessin et des formes imposantes.

Ce qui caractérise tout particulièrement le courant rococo est le fait qu'il investit tous les domaines de l'art.

Il est difficile d'établir précisément l'aventure architecturale du rococo, car ce mouvement envahissant les différents pays de l'Europe ou l'Amérique Latine, tout n'est qu'influences mutuelles. Toutefois, les maîtres mots sont la profusion des éléments décoratifs et l'ostentation. Le style rocaille se propage dans l'habitat où tout n'est qu'entrelacs de fer forgé, décors tourmentés, asymétriques, végétaux ou minéraux issus de la comédie, de la pastorale^{44*}, du monde maritime.

La sculpture rococo se manifeste au travers d'un usage libéré, frémissant de divers matériaux raffinés, ce qui permet de créer la polychromie et d'accentuer les effets de lumière, les reliefs. Virtuosité et expressions exacerbées sont l'apanage des œuvres sculptées de ce temps, notamment dans le contexte religieux où elles expriment l'intensité de la foi. Les bas-reliefs^{45*} ou les hauts-reliefs^{46*} foisonnants à thématiques mythologiques, minérales, végétales ou animales occupent les espaces architecturaux : autour des portails, sur les murs, sous les balcons.

⁴³ La ligne serpentine est une ligne sinueuse qui engendre des représentations de corps tout en torsion, notamment.

⁴⁴ La pastorale est une œuvre (littéraire, musicale ou picturale) mettant en scène des bergers et des bergères.

⁴⁵ Un bas-relief est une sculpture dont les éléments sont peu en saillie par rapport au fond. Il s'agit d'une sculpture visible uniquement de face, puisqu'elle ne se détache pas complètement du support sur lequel elle est réalisée.

⁴⁶ Un haut-relief est une sculpture dont les éléments sont réellement en saillie dans l'espace et les reliefs sont très accentués. La forme est quasiment complète bien qu'elle ne se détache pas du support sur lequel elle est sculptée, car c'est aussi une sculpture visible de face.

Quant au mobilier, il se caractérise par un art du confort et à un goût du luxe sans égal, ainsi que par des découpes sinueuses, des formes bombées et des marqueteries^{47*} riches en saynètes pittoresques, fleurs, feuilles, paysages, chinoiseries^{48*}. La mode est à l'introduction de bois précieux (acajou, ébène, bois de rose, palissandre), favorisée par le commerce maritime et à l'exotisme (laque chinoise originale ou imitée) ; cela confère au meuble une incroyable polychromie.

La céramique est sans doute l'objet le plus cosmopolite de ce courant nouveau qu'est le rococo. La faïence est importée de Chine par les Hollandais et les Portugais dès le XVII^{ème} siècle. C'est grâce à la Compagnie des Indes orientales, fondée en 1719 que ce goût est favorisé en France. Dès lors, les ateliers européens se mettent au travail afin de percer le secret de cette céramique qui fascine tant depuis la fin du Moyen-Âge pour sa blancheur, sa légèreté, sa translucidité et sa brillance. C'est à Delft et plus tard à Rouen et à Saint-Cloud que les premières productions de porcelaine sont effectuées. Dans la vaisselle courante, à travers les assiettes rondes ou les plats ovales décorés d'arabesques ou de lambrequins^{49*}, les formes restent traditionnelles. L'ornement rocaille investit davantage les bibelots ou les pièces de luxe comme les pots à oille^{50*}, les terrines, les théières, les cafetières, les brûle-parfums^{51*}, les écritoires. La céramique est destinée à orner les pièces d'apparat des habitations de la noblesse ; son décor doit donc représenter l'art et les belles manières tout en s'accordant avec la forme de l'objet.

Quant aux arts plus graphiques, ils connaissent un essor inattendu au XVIII^{ème} siècle. L'art du pastel gagne en importance, car il permet de traduire avec rapidité et justesse l'essence et la délicatesse de chaque individu. En outre, de plus en plus de gravures sont réalisées et achetées : elles connaissent un fort engouement, parce qu'elles ne représentent pas seulement la vie de la haute société, mais les us et coutumes du peuple plus modeste et discret. Documents utiles à la connaissance, elles sont aussi un moyen simple de diffuser fidèlement les images comme les peintures, les célèbres décors, les dessins, les plans d'architecture, etc.

Le rococo vénitien est éclectique : il se caractérise par les grandes décorations à fresques* dont le grand représentant est Giambattista Tiepolo, les portraits délicats au pastel de Rosalba Carriera, le *vedutismo* recevant ses lettres de noblesse grâce à Canaletto, le triomphe de la scène

⁴⁷ La marqueterie est une technique de décoration de mobilier dont le résultat est l'obtention de dessins et de motifs variés par l'assemblage de divers matériaux notamment des pièces de bois, d'essence et de tons différents, juxtaposés sur de la menuiserie.

⁴⁸ La chinoiserie correspond à un objet d'art, de luxe ou de fantaisie ayant des dimensions plus ou moins importantes et venant de Chine. Très souvent, il peut être réalisé en Occident en s'inspirant du goût chinois caractérisé par sa finesse et sa surcharge d'éléments, de détails. Cela est très en vogue au XVIII^{ème} siècle.

⁴⁹ Concernant les arts de la table, le lambrequin correspond à la bordure ornée de la vaisselle.

⁵⁰ Le pot à oille est une pièce de vaisselle ressemblant à une soupière circulaire. Plus tard, elle évolue d'ailleurs pour devenir une soupière. Elle permet de contenir des plats tels que les ragoûts.

⁵¹ Le brûle-parfum est un vase dans lequel des parfums sont brûlés pour embaumer une salle.

de genre* avec Pietro Longhi (1701 – 1785) ou Giandomenico Tiepolo ou tout un amalgame d'artistes au style propre ayant en commun l'éloge de la couleur et de la lumière.

B. *Le vedutismo vénitien*

Vedutismo et Grand Tour : deux concepts que le XVIII^{ème} siècle lie intrinsèquement. Né au début du XVI^{ème} siècle, le phénomène du Grand Tour prend une ampleur considérable au XVIII^{ème} siècle. Véritable voyage initiatique et formateur, il apparaît effectivement comme une authentique institution culturelle constituant une étape inévitable quant à l'accomplissement de l'éducation des jeunes Européens. Venus de toute l'Europe, de la France, de l'Allemagne et plus particulièrement de l'Angleterre, les jeunes aristocrates parcourent les différentes grandes villes européennes, dont les plus prisées sont les cités italiennes, dans le but d'accéder à la connaissance et d'obtenir une certaine ouverture d'esprit. Avides de découvertes de réalités nouvelles, de rencontres et d'échanges, ces jeunes personnes éclairées favorisent le développement de l'économie et du marché de l'art. En effet, après leurs séjours à Rome, à Naples, à Florence ou à Venise, les aristocrates souhaitent ramener dans leurs bagages un souvenir des lieux d'exception qu'ils ont visités. C'est ainsi que naît le *vedutismo* donnant alors du travail à de nombreux artistes et favorisant l'ouverture d'écoles d'apprentissage. Toutefois, malgré la reconnaissance accordée par les illustres acheteurs internationaux, les *vedutistes* sont mal considérés au sein de la culture artistique officielle de la République de Venise. Leurs *vedute* ou vues sont totalement absentes dans les palais des aristocrates de la ville qui ne voient aucun intérêt à posséder des vues de ce qu'ils ont sous les yeux quand ils ouvrent leurs fenêtres.

La *veduta* est une représentation fidèle et précise d'un lieu dans une ville. Réalité vérifiable réalisée à partir des règles de la perspective, elle correspond à un paysage existant. Elle est à différencier du *capriccio** et de la peinture de paysage qui est une « vue de nature » et qui « consiste à représenter des lieux naturels, dans lesquels peuvent éventuellement survenir des scènes de la vie quotidienne (pêche, chasse, jeux champêtres...), voire des épisodes bibliques (la Fuite en Égypte...) » au sein desquels « des édifices (ruines antiques...) peuvent occasionnellement apparaître⁵² » à condition de ne pas être identifiables mais discrets.

Afin de dépeindre ces vues urbaines, les *vedutistes* s'aident notamment de la *camera obscura* ou de la chambre optique : outil d'optique élémentaire déjà connu à la fin du Moyen-Âge. La *camera obscura* permet d'observer et de dépeindre la réalité le plus correctement possible, autant pour les proportions que pour la perspective.

« Le principe est celui que n'importe qui peut observer : dans une chambre plongée dans l'obscurité, un petit trou dans les volets fait que l'image de la maison d'en face, des arbres

⁵² Ces propos et les deux précédents sont de PHILIPPON Carole citée dans BEDDINGTON Charles, BRADLEY Amanda, « Paysage, caprice ou *veduta* ? », *Venise : Canaletto et ses rivaux, Dossier de l'Art*, 2011, n° 179, p.13.

ou de toute autre chose est projetée sur la paroi. Dans une boîte dont l'intérieur est dépourvu de lumière, un orifice, si possible complété par une lentille et un miroir pour redresser l'image, permet d'obtenir une "projection" du paysage extérieur sur une verre mis d'aplomb. En appuyant sur une feuille de papier légèrement transparente, il devient possible de dessiner le paysage projeté. Il appartient ensuite à l'artiste ou à son atelier de transcrire, d'agrandir, de corriger et de colorier.⁵³ »

Celui sans qui les écoles de *vedutismo* ne seraient sans doute pas nées et n'auraient pas joui de l'enthousiasme provoqué par ce courant pictural est le peintre et le topographe^{54*} hollandais Gaspar Van Wittel. C'est à partir des années 1670 que ce représentant de la tradition védutiste hollandaise, qui italianise son nom en Gaspare Vantivelli, dépeint les premières *vedute* donnant vie à une nouvelle ère : celle du *vedutismo*. D'une certaine manière, l'artiste révolutionne, la représentation du paysage urbain le rendant totalement autonome, protagoniste du tableau et une fin en soi, qui n'a pas besoin d'être justifiée pour exister. Ce qui permet à Gaspare Vantivelli de se démarquer de ses pairs est l'utilisation constante du dessin avant de réaliser une toile, la méticulosité de ses compositions, l'exacte transcription de la perspective et la remarquable attention qu'il accorde à chacun des détails. C'est pour ces raisons que ses *vedute* sont considérées comme de véritables documentaires du réel. Ce qui l'intéresse avant tout est de représenter la modernité, les mœurs et de rendre hommage aux habitants d'une cité.

Dès 1700, le peintre, graveur, architecte et mathématicien Luca Carlevarijs devient l'un des artistes les plus reconnus dans La Sérénissime pour ses peintures de paysages ou ses *vedute*. C'est en publiant en 1703 un recueil de cent quatre gravures à l'eau-forte* intitulé *Le Fabriche, e Vedute di Venetia diseguate, poste in prospettiva et intagliate da Luca Carlevarijs*, répertoriant les beautés sacrées ou profanes de Venise, à l'attention des voyageurs du Grand Tour, que l'artiste réalise un véritable acte fondateur du *vedutismo* vénitien. C'est ainsi qu'il devient le père de la *veduta* dans La Sérénissime. La force de ses *vedute* réside dans un contraste intense entre la représentation d'une ville grandiose, mondaine, perpétuellement en fête, où la liberté est le maître mot et la réalité moins reluisante, puisque Venise vit ses dernières décennies et que sa décadence politico-économique est bien installée. De plus, ce qu'il souhaite montrer aux yeux de tous est un amalgame entre le symbolisme des lieux célèbres et l'humanité de Venise, puisqu'elle abrite toutes les origines, les cultures et les religions. C'est ce cosmopolitisme qui donne à la Cité des Doges toute sa grandeur et sa spécificité au sein d'une Europe secouée par les conflits. C'est en observant chaque élément – architectural, naturel ou humain – de manière minutieuse et bienveillante, en donnant libre cours à sa sensibilité, à ses

⁵³ ROMANELLI Giandomenico cité dans BEDDINGTON Charles, BRADLEY Amanda, « Védutistes vénitiens et camera obscura », *Venise : Canaletto et ses rivaux, Dossier de l'Art*, 2011, n° 179, p.63.

⁵⁴ La topographie est une technique permettant de transcrire graphiquement les caractéristiques d'un terrain.

émotions et en faisant fi des contraintes techniques que Luca Carlevarijs retranscrit sur la toile l'atmosphère si particulière de La Sérénissime, dont il livre une interprétation toute personnelle.

C'est grâce à Giovanni Antonio Canal que le *vedutismo* obtient ses lettres de noblesse puisqu'il s'impose comme son représentant majeur. Entre 1730 et 1740, Canaletto apporte une touche de modernité et d'innovation aux *vedute*, ce qui le conduit à intégrer un sens de la théâtralité, un clair-obscur dramatique et à façonner des images nettes, lumineuses et de grand format. Ses *vedute* se distinguent par une représentation précise et enjouée de la vie vénitienne, un trait sûr et léger, une luminosité inégalable et des effets de perspective trompeurs. De plus, il utilise la *camera obscura* pour augmenter ou raccourcir la perspective afin de modifier le réel. Du fait de la conviction quasiment philosophique de la véracité de son regard jeté sur le réel, l'artiste livre des tableaux tout à fait subjectifs et personnels puisqu'ils sont composés en fonction de ce qu'il pense être la réalité, de son plaisir et des fins expressives auxquelles il aspire. Bien que Canaletto crée ses tableaux à partir du réel, cela n'indique pas qu'il le copie : c'est pourquoi ses *vedute* sont souvent topographiquement* imprécises. Ses *vedute* communiquent une impression de vie et révèlent une réalité quotidienne, calme et imperturbable. En accord avec la tradition du XVIII^{ème} siècle où tout un chacun se plaît à contempler la diversité humaine sur les toiles des *vedutistes*, Canaletto représente la variété et le cosmopolitisme de la société vénitienne où les petits personnages de ces grandes compositions gardent leur individualité propre, bien qu'ils soient réduits à de simples taches de peinture. Par une profusion de détails, des lumières splendides et des ombres marquées façonnant les édifices, Canaletto dépeint la vie quotidienne, les événements officiels politiques ou religieux et les fêtes qui rythment la vie vénitienne. Tout concourt à donner l'impression au spectateur de voir au-delà des limites de la toile et à insuffler une image de Venise en quiconque ne l'a jamais vue, d'en prolonger éternellement le souvenir chez celui qui l'a visitée. À partir des années 1730 – 1740, les toiles produites par Canaletto sont le résultat de plusieurs mains, puisqu'il s'aide d'assistants. À la fin de sa vie, l'artiste se définit par un style moins élaboré caractérisé par une touche rapide, des figures réduites à quelques taches et des tableaux au petit format, souvent vertical.

La production féconde et inventive de Michele Marieschi est souvent occultée ou confondue par celle de Canaletto. Toutefois, il fait partie des maîtres de l'Âge d'Or du *vedutismo*. En outre, c'est en recevant des commandes de personnalités considérables que l'artiste réussit à jouir d'une certaine renommée. Ses *vedute* se caractérisent par des perspectives spectaculaires et une certaine théâtralité ; ceci trouve son explication dans ses origines, puisqu'il vient du monde du théâtre, particulièrement actif dans La Sérénissime. De plus, elles se définissent par une sensibilité préromantique, perceptible à travers une nature mystérieuse, des

cieux aux nuages mouvants, des ombres portées^{55*} divisant l'espace et générant l'illusion des coulisses de théâtre. Personnellement lié au peintre Gaspare Diziani (1689 – 1767), Marieschi retient de lui les effets de lumière étincelants et dramatiques. Cependant, Diziani ne réussit pas à lui apprendre l'art du dessin et du rendu du mouvement des corps. Comme Michele Marieschi n'excelle pas dans ces domaines, il demande ainsi à ses assistants de dépeindre les personnages en petites taches de peinture qui confèrent alors le pittoresque et l'anecdotique dans ses *vedute*. Son ouvrage de 1743 de gravures de *vedute* de Venise effectuées d'après ses toiles intitulé *Magnificentiores Selectioresque Urbis Venetiarum Prospectus* est le moyen de rivaliser avec le *Prospectus magni canalis Venetiarum* de Canaletto publié en 1735 et de révéler la puissance de son œuvre. En effet, c'est en mélangeant les techniques de gravures qu'il réalise lui-même que Marieschi expose un art méticuleux et libre où l'analyse pointilleuse des monuments se confond avec une exagération de la perception de l'espace.

Ayant témoigné très tôt d'un intérêt profond pour la peinture, Bernardo Bellotto l'étudie auprès de son oncle Canaletto. Bien qu'il grandisse dans l'ombre de ce dernier, il entre dès 1738 dans la corporation^{56*} des peintres et parvient à se faire un nom, ce qui lui permet d'avoir sa propre clientèle. S'imposant rapidement comme peintre officiel de Cour, il en célèbre le pouvoir politique par la représentation de signes architecturaux forts. C'est grâce à une vision lyrique et magnifiée qu'il dépeint dans ses *vedute* les clefs pour comprendre une « histoire » : qu'elle soit politique, sociale ou culturelle. À partir des années 1740, Bernardo Bellotto entame un périple initiatique à travers différentes régions italiennes ou diverses villes européennes, notamment polonaises et allemandes, ce qui fait de lui le « védutiste de la Mitteleuropa^{57*} ». L'art de Bernardo Bellotto se traduit par une inspiration diversifiée, une surprenante capacité à se renouveler et un fort éclectisme. En effet, il est tout autant capable de représenter la magnificence politique d'une ville et l'ordonnance de ses composantes, qu'une Nature mythologique et pastorale*, ou que des scènes banales de la vie quotidienne.

Connu pour sa personnalité forte et unique, Francesco Guardi arrive à la peinture de *vedute* assez tardivement après avoir réalisé tout un répertoire de portraits, de scènes de genre*, de natures mortes^{58*} et de scènes mythologiques et religieuses. Peu présentes dans les

⁵⁵ L'ombre portée ou *sbattimento* est celle engendrée par l'objet représenté sur le sol ou ailleurs.

⁵⁶ Apparues au Moyen-Âge et dissoutes au moment de la Révolution française, les corporations désignent un organisme social ayant des réglementations et regroupant des membres exerçant une même profession. Ceux-ci sont protégés et possèdent quelques privilèges du fait de leur appartenance à un corps de métier. Ainsi, il existe des corporations de peintres, de tisserands, de bouchers, de boulangers, de charpentiers, de forgerons, etc.

⁵⁷ ROMANELLI Giandomenico cité dans BEDDINGTON Charles, BRADLEY Amanda, « Bernardo Bellotto », *Venise : Canaletto et ses rivaux, Dossier de l'Art*, 2011, n° 179, p.58.

La Mitteleuropa désigne une conception culturelle en rapport avec le rôle de la langue et les créations intellectuelles allemandes en Europe centrale.

⁵⁸ Les origines stylistiques et chronologiques de la nature morte, telle une peinture indépendante, sont souvent discutées par les scientifiques. Ce genre apparaît en Italie dès le début du XIV^{ème} siècle et s'étend très vite vers le nord, prédisposé à mettre en exergue les valeurs tactiles et la texture des choses. Grand siècle de la nature morte,

collections patriciennes^{59*}, les œuvres du peintre abondent parmi les possessions de la petite bourgeoisie : nouvelle classe d'intellectuels s'étant formés récemment et ayant des moyens financiers plus limités. L'art de Francesco Guardi est extrêmement contrasté et virulent, marqué par une lumière pénétrante, une palette colorée et l'association oxymorique de la solidité des structures avec l'évanescence des éléments. Bien que rapide et approximative, la méthode de travail de Guardi le conduit à créer de manière tout à fait spontanée. Sa peinture est dynamique et rapide tout en étant nonchalante et étirée aux limites du supportable. En outre, ses couleurs ont des effets bouleversants : « bruns et chauds comme des terres brûlées, froids et métalliques comme la glace nocturne, crépusculaires comme des ombres de mort, mais toujours d'une imprévisible originalité, avec des associations impossibles, parfois dissonantes⁶⁰ ». Il est erronément considéré comme un annonciateur d'une sensibilité « romantique », car il est tout simplement l'interprète de génie hautement subjectif et fantasque d'une époque, d'un monde en déclin.

C. Émergence des genres mineurs : l'exemple de la scène de genre

Au XVII^{ème} siècle, le but des académiciens de l'art est de trouver des préceptes permettant de régir les arts et notamment celui de la peinture. Un questionnement occupe les esprits : la question de la crédibilité des genres picturaux. La réponse est donnée en 1667, ce qui constitue un tournant dans l'Histoire de l'Art. En effet, c'est sous la plume de l'historiographe^{61*} André Félibien (1619 – 1695) dans la Préface des *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667* qu'une hiérarchie des genres picturaux se forme.

Tous les genres picturaux n'étant pas égaux à cette époque, André Félibien précise que la valeur d'un tableau dépend de son sujet et de son intellectualisation. De plus, tout ce qui est vivant l'emporte sur l'inanimé.

Ainsi, précédée par le paysage, la nature morte* se trouve en bas de cette hiérarchie. Le portrait surpasse ces deux genres. L'homme étant considéré comme la plus grande des créations divines, le dépeindre conduit à imiter Dieu et surtout à lui rendre hommage. Néanmoins, Félibien insiste sur le fait qu'il est d'autant plus remarquable de savoir peindre plusieurs personnes, en comparaison d'une seule. Pour cela, le peintre doit mettre en image l'Histoire ; sujet

le XVII^{ème} siècle voit éclore de nombreuses créations venant aussi bien des pays nordiques que de la France, l'Allemagne, l'Espagne ou l'Italie. Avec la nature morte, c'est un objet ou un groupe d'objets, souvent représenté de manière monumentale et avec une certaine contreplongée, qui devient le sujet même de l'œuvre. Sur un fond clair uni, les fruits, fleurs, draperies, vases, jeux de cartes ou instruments de musique sont accompagnés des vanités symbolisant le temps qui passe, la maladie, l'inéluctable qu'est la mort, etc.

⁵⁹ Le patriciat correspond à un groupe social qui possède le pouvoir, les privilèges et les richesses au sein d'une ville.

⁶⁰ ROMANELLI Giandomenico cité dans BEDDINGTON Charles, BRADLEY Amanda, « Francesco Guardi », *Venise : Canaletto et ses rivaux, Dossier de l'Art*, 2011, n° 179, p.70.

⁶¹ L'historiographie désigne aussi bien l'ensemble des documents historiques sur un sujet donné que le travail de l'écrivain officiellement chargé de rapporter les faits de son époque.

apparaissant alors plus noble que la représentation de personnages illustres. Néanmoins, dépeindre l'Histoire n'est pas un fait des plus simples à réaliser. En effet, l'artiste doit étudier, au préalable, la littérature et faire preuve d'imagination afin d'interpréter personnellement des hauts faits historiques, des récits mythologiques ou bibliques. De surcroît, il doit travailler la composition de sa toile en organisant les personnages, en choisissant leur posture et en apportant clarté et signification à l'ensemble. Tout cela confère davantage de légitimité aux artistes – perçus à l'époque encore comme des artisans – qui s'élèvent ainsi comme de véritables personnages savants. Au sommet de la hiérarchie des genres culmine l'allégorie. Contenant tous les genres précédents, la peinture allégorique met en exergue des personnages représentant des concepts et un message d'ordre moral, politique ou philosophique.

Au fil du temps apparaissent d'autres genres comme la peinture de genre* ou la bambochade^{62*}. Bien que ces deux genres mettent en scène des personnages, ils se trouvent plutôt en bas de la hiérarchie, entre le portrait et le paysage, car les personnes dépeintes ne sont ni des nobles, ni des héros.

Cette hiérarchie des genres n'a jamais été véritablement définitive, pour cause de non maîtrise des pratiques picturales par certains peintres ou de peintures à cheval sur plusieurs genres. C'est notamment le cas d'Antoine Watteau (1684 – 1721) avec ses fêtes galantes étant un mélange entre la peinture d'Histoire, puisqu'il dépeint des personnages nobles, et la scène de genre*, par ses caractères festif et champêtre.

Au XVIII^{ème} siècle, cette hiérarchie des genres picturaux est encore théoriquement admise. Néanmoins, elle ne restitue pas la réalité des pratiques artistiques et du goût prédominant. Désormais, les artistes ou les amateurs célèbrent des genres plus « mineurs », comme la fête galante, la nature morte*, le paysage et surtout la scène de genre*. Le siècle des Lumières cultive une sensibilité ardente pour les domaines de l'intime et de la vie quotidienne. Le but de ces peintures est de ravir le regard du spectateur par l'expressivité de l'art et de privilégier l'instantanéité et le piquant du sujet.

Cette nouvelle attention apportée à des genres picturaux moins « nobles » est tout à fait perceptible au travers des propos suivants des frères Edmond (1822 – 1896) et Jules (1830 – 1870) de Goncourt : « Voir, sentir, exprimer, tout l'art est là ; il est l'éternisation, la fixation dans une forme suprême, absolue, définitive, d'un moment, d'une fugacité, d'une particularité humaine.⁶³ »

⁶² La bambochade désigne des scènes de la vie quotidienne populaire, notamment de celle des paysans ou des tavernes.

⁶³ GONCOURT Edmond et Jules de cités dans MIGNOT Claude, RABREAU Daniel, *Temps Modernes : XV^{ème}-XVIII^{ème} siècles*, Paris, Flammarion-Histoire de l'Art, 2011, p. 550.

Nous voici de retour à Venise où nous retrouvons Giandomenico Tiepolo et Pietro Longhi. À leur manière, tous deux sont des témoins et des transpositeurs du réel et du quotidien, notamment de celui des Vénitiens en temps de carnaval. À travers quelques exemples, nous nous proposons de révéler la prédominance de la scène de genre* au XVIII^{ème} siècle, à Venise.

Pietro Longhi confère à la Venise du XVIII^{ème} siècle plus d'humanité. Observateur subtil, il puise son inspiration dans les coutumes, les besoins de la société et dans la poésie de son époque. C'est avec génie qu'il exprime la culture de l'intimité si chère à la société vénitienne dans des tableaux, souvent de petit format. Profondément satirique, il ne juge pourtant pas les outrances ou les drôleries qu'il dépeint. Les legs de cet artiste sont des images brillantes de la société vénitienne dans sa plus grande hétérogénéité, puisqu'il montre les patriciens*, les bourgeois, le petit peuple.

Les spectacles et les curiosités sont rois dans La Sérénissime. Les récits sur des populations exotiques et l'exhibition d'animaux de ces contrées lointaines sont une tradition du carnaval vénitien. Suscitant l'intérêt et l'émerveillement, la foule masquée accourt sur les places.

C'est ce que Pietro Longhi démontre avec *Il Rinoceronte*⁶⁴. Un rhinocéros, capturé en Asie à l'âge de deux mois, transporté en Hollande à trois ans en 1741 et montré au carnaval de Venise en 1751 fait l'objet de l'attention de quelques *bautte* et *morette*⁶⁵.

Passe-temps ancien, mais très en vogue aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, les jeux de hasard investissent les lieux privés où la société se retrouve pour jouer et converser. Favorisant le secret et l'intimité, ces *casini*, *ritrovi* ou *ridotti*^{66*} sont de véritables espaces de liberté ; agir en toute impunité y est d'autant plus possible que l'on y vient masqué. Dès le début du XVI^{ème} siècle, le *Consiglio dei Dieci*^{67*} met en place une législation répressive, car sont introduits dans les *ritrovi** « de nouveaux abus qui corrompent de la pire des façons les bonnes mœurs ». De plus, on y pratique des « réunions secrètes où l'on pousse la passion du jeu à l'extrême » à côté d'autres « modes de vie abominables et détestables à tous les effets.⁶⁸ » En 1576, le *Consiglio*

⁶⁴ Vous trouverez l'œuvre à l'**illustration 70 à la page 175**.

⁶⁵ La *bautta* et la *moretta* sont des noms de masque dont l'auteur parle dans le troisième chapitre.

⁶⁶ Ce sont les différentes appellations données à ces lieux où les Vénitiens pratiquent les jeux de hasard.

« Un *ritrovo* est un lieu de rencontre, de réunion ou de rendez-vous.

Un *ridotto* est un petit appartement privé ou une série de salles où l'on peut s'adonner en toute discrétion aux jeux de hasard ; un *Ridotto* public est ouvert à tous à partir de 1638 près de l'église San Moisè, l'ouest de la Piazza San Marco ; le terme désigne également en italien le foyer des théâtres. »

Ces définitions sont données dans le glossaire de BERTRAND Gilles, *Histoire du Carnaval de Venise du XI^{ème} au XXI^{ème} siècle*, Paris, Pygmalion, 2013.

⁶⁷ « Le *Consiglio dei Dieci* (« Conseil des Dix ») est un organe de haute police créé en 1310 pour juger les crimes contre l'État et devenu permanent en 1335 ; élu par le *Maggior Consiglio* (« Grand Conseil »), il siège avec le doge. Par le jeu des dénonciations secrètes autant que par ses décrets, il a une toute-puissance d'intervention dans les domaines de la sûreté de l'État et des bonnes mœurs. » Cette définition est donnée dans le glossaire de BERTRAND Gilles, *Histoire du Carnaval de Venise du XI^{ème} au XXI^{ème} siècle*, Paris, Pygmalion, 2013.

⁶⁸ Cette citation et les deux précédentes sont tirées de BERTRAND Gilles, « La fabrique du carnaval baroque : XVI^{ème} siècle-XVIII^{ème} siècle – La multiplicité des divertissements – Les plaisirs de la vie privée débordent sur l'espace public », *Histoire du Carnaval de Venise du XI^{ème} au XXI^{ème} siècle*, Paris, Pygmalion, 2013.

*dei Dieci** interdit à quiconque d'aller dans ce genre de lieu sous peine de dix ans d'exclusion du *Maggior Consiglio*⁶⁹* et d'une amende de cent ducats pour les nobles, d'un exil de la ville pendant dix ans et de cent ducats d'amende pour les autres. En 1628, le *Consiglio dei Dieci** réitère une loi condamnant les personnes travaillant dans les *ridotti** à dix-huit mois de galère, trois années de prison et cinq ans de bannissement. Toutefois, toutes ces restrictions n'empêchent pas l'expansion de cette pratique du jeu de hasard, qui se retrouve alors profondément ancrée dans les us et coutumes. C'est pourquoi en 1638, le gouvernement décide d'ouvrir un *ridotto** public à San Moisè. Il s'agit là d'un moyen de mieux contrôler la société en lui donnant un semblant de liberté.

Dans son œuvre *Il Ridotto*⁷⁰, Pietro Longhi dépeint donc ce lieu de rencontre, de discussion et de divertissement. Le fond de la toile est habité par la table de jeu recouverte de cartes et de pièces. Exception faite des employés du *Ridotto** vêtus de manière ordinaire et portant des perruques – comme nous pouvons le voir à l'arrière-plan – la plupart des joueurs sont masqués. Dans un tel endroit régi par l'imprévisible et la corruption, le masque permet au joueur de se libérer de la pression sociale, familiale. De plus, sous couvert du masque, la dignité et l'image de soi ne sont pas bafouées.

Que cela soit à la Villa Valmarana ai Nani ou à la Villa Zianigo, Giandomenico Tiepolo offre deux versions d'un même sujet aux accents carnavalesques. Titre de ces fresques⁷¹*, « Il Mondo Novo » désigne aussi l'une des attractions parmi les plus appréciées à Venise au XVIII^{ème} siècle. Happée par un charlatan, la foule s'amasse autour de ce panorama optique, monté sur des tréteaux, semblable à un petit château surplombé de tours et d'oriflammes flottant au vent. Illuminé de l'intérieur, « Il Mondo Novo » offre un spectacle magique au travers de scènes mouvantes, suggérant les effets diurnes et nocturnes, animées de divers personnages déplacés à l'aide de ficelles. Ce cosmorama montre aux spectateurs des villes et des terres lointaines souvent exotiques.

Alors que dans la fresque* de la Villa Valmarana ai Nani, le spectacle attire principalement des enfants, dans celle de la Villa Zianigo, ce sont toutes les couches sociales qui affluent pour regarder les curiosités. À la Villa Zianigo, par la représentation de ses semblables grandeur nature et vus de dos, le peintre dévoile une impressionnante séquence d'anti-portraits ; il s'agit là d'un motif caricatural repris de son père. De plus, Giandomenico Tiepolo réalise une savante

⁶⁹ « Le *Maggior Consiglio* est l'organe principal du pouvoir à Venise, composé de tous les membres des familles nobles (quatre cents à cinq cents membres avant 1297, jusqu'à deux mille cinq cents membres en 1500, ce chiffre ayant ensuite décliné) ; il élit les magistrats et fonctionnaires et vote en dernier lieu les lois proposées par les conseils restreints. »

Cette définition est donnée dans le glossaire de BERTRAND Gilles, *Histoire du Carnaval de Venise du XI^{ème} au XXI^{ème} siècle*, Paris, Pygmalion, 2013.

⁷⁰ Vous trouverez l'œuvre à l'**illustration 71 à la page 176.**

⁷¹ Vous trouverez les différentes fresques aux **illustrations 72 et 73 aux pages 176 et 177.**

mise en abyme, puisque nous, spectateurs, contemplons, une foule qui observe à son tour au travers de ce cosmorama. Bien que conscients de notre présence, les acteurs de cet espace pictural ignorent cependant que nous nous amusons à proprement parler « derrière leur dos » ; c'est donc là que réside le vrai spectacle de cette œuvre. Seul le garçon vêtu de blanc, au centre, se tournant légèrement vers nous, introduit dans la scène « une promesse de vie⁷² ».

Dans sa fresque* *Il Minuetto*⁷³ à Mirano, Giandomenico Tiepolo reprend le thème de la danse et plus particulièrement du menuet ; danse très en vogue au XVIII^{ème} siècle. Cette œuvre montre une dame galante qui incarne à elle seule les coutumes du paraître des Vénitiennes. En effet, en ce temps, les appartements des femmes se transforment en de véritables laboratoires cosmétiques. Triomphe de la poudre, surconsommation de parfum, apparition de la mouche⁷⁴*...la mode est avant tout aux coiffures les plus extravagantes, telles de véritables architectures capillaires – comme c'est le cas ici. Accompagnée d'un petit chien, cette jeune femme donne surtout le bras à un jeune homme qui semble être son sigisbée, qui constitue un véritable phénomène de masse à l'époque. Ayant comme apanage essentiel la perruque, le sigisbée est une personne n'ayant de masculin que le sexe. Très efféminé, il est le compagnon de la dame, son serviteur et son principal soupirant.

La fresque* de *La Passeggiata*⁷⁵ de Mirano met en scène un trio, vu de dos, composé d'une dame élégante, de son mari et de son sigisbée, suivi d'un serviteur et de chiens ; il s'agit sans doute là de la dernière image que Giandomenico nous laisse de son monde et de sa société. L'artiste présente ici un instantané de la *dolce vita* de cette fin du siècle, toutefois coloré de touches mélancoliques. En effet, l'homme de gauche se retourne vers le passé heureux de La Sérénissime qui ne sera jamais retrouvé, lorsque nous pensons à sa chute proche en 1797. Élégants et quelques peu absurdes, ces personnages sont sur le point de disparaître du champ de vision pour se rapprocher de l'horizon et de la faible lumière près des collines. Comme la scène finale d'un film, Giandomenico Tiepolo nous montre en substance la transition entre la fin du siècle, synonyme de la déchéance de la Cité des Doges, et le début du XIX^{ème} siècle, totalement incertain pour le peuple vénitien.

La contemporanéité peut donc se traduire au travers de courants picturaux comme le *vedutismo* ou la peinture de genre*. Giandomenico Tiepolo excelle d'ailleurs dans cette dernière et c'est ce que nous étudions maintenant.

⁷² MATHEWS Harry cité dans GEALT Adelheid, KNOX George, *Giandomenico Tiepolo : maestria e gioco - Disegni dal mondo*, Milan, Electa, 1996.

⁷³ Vous trouverez l'œuvre à l'[illustration 74](#) à la page 177.

⁷⁴ La mouche est un petit morceau de taffetas, de velours ou de satin que les femmes disposent gracieusement sur leur visage. La position ou la forme de la mouche n'est pas laissée au hasard ; cette dernière peut être « effrontée », « passionnée », « coquette », « irrésistible », « majestueuse », « discrète », « assassine » ou « baiseuse ».

⁷⁵ Vous trouverez l'œuvre à l'[illustration 75](#) à la page 178.

3. Giandomenico Tiepolo ou le florilège des peintures de genre

Alors que Giambattista Tiepolo côtoie tout particulièrement les hautes sphères divines en représentant des dieux, des déesses et des héros mythologiques ou des figures sacrées, son fils Giandomenico témoigne d'une propension à figurer la quotidienneté au travers d'un langage direct et vibrant. Souvent, il se complaît à décliner un même thème par plusieurs variations picturales, gravées ou dessinées. Évoquer la vie qui lui est contemporaine sous-entend que Giandomenico montre les mœurs festives et masquées de son temps et de La Sérénissime. C'est ce que nous voyons maintenant avec notre œuvre d'étude, ses dérivés et ses pendants.

A. Giandomenico Tiepolo, Una danza in campagna ou Il Minuetto, 1755, New York, Metropolitan Museum of Art, Collection Wrightsman

*Una danza in campagna ou Il Minuetto*⁷⁶ est une huile sur toile de 75,6 centimètres de hauteur sur 120 centimètres de largeur réalisée par Giandomenico Tiepolo. Cadeau effectué par Monsieur et Madame Charles Wrightsman (1944 – 1986) en 1980, elle se trouve dans la collection éponyme du Metropolitan Museum of Art à New York. La datation de cette toile est relativement difficile à donner. Les scientifiques s'accordent tous pour dire qu'elle est réalisée entre le retour de la famille Tiepolo de Wurtzbourg à la fin de l'année 1753 et la réalisation des fresques* à la Villa Valmarana ai Nani de Vicence en 1757. Dépeinte très probablement en 1755, cette œuvre fait partie d'un groupe de scènes carnavalesques effectuées par Giandomenico Tiepolo entre les années 1750 et les années 1770.

Il s'agit de l'une des excursions picturales les plus brillantes, captivantes, spontanées et naturalistes du peintre dans le monde de Venise du XVIII^{ème} siècle.

Pendant l'été, les Vénitiens se rendent habituellement en villégiature dans leur villa de la terre ferme pour y passer des vacances et y trouver un air plus salubre, plus agréable que dans la ville surpeuplée et chaude qu'est La Sérénissime en cette période. Là, ils goûtent à une vie paisible et quelques fois mouvementée par les représentations des troupes itinérantes et colorées d'acteurs de la *Commedia dell'Arte*. Ces dernières jouissent fréquemment du soutien aristocratique vénitien et sont souvent hébergées, pendant l'été, dans les domaines des nobles qu'elles distraient. Les divertissements proposés peuvent subvenir à tous moments de la journée, tant que les comédiens peuvent retenir l'attention et l'enthousiasme du public.

Ici, la scène est dépeinte en fin de matinée : au moment où les Vénitiens se retrouvent en extérieur pour siroter un chocolat chaud. Ceci est notamment perceptible avec la maîtresse de maison, à l'avant-plan droit de la toile, assise sur une chaise molletonnée, tournant le dos au spectateur, vêtue d'une veste blanche, d'un long jupon bleu et d'une coiffe blanche marquée

⁷⁶ Vous trouverez l'œuvre à l'**illustration 3** à la page 141.

d'un ruban de la même couleur que le vêtement. Non loin de son visage, elle tient une tasse de chocolat encore fumante.

Sur fond de paysage montagneux, ce jardin clos, magnifiquement décoré, accueille des nobles vénitiens en train de regarder la conclusion d'une des performances des acteurs de la *Commedia dell'Arte* : souvent, ils terminent leurs saynètes par un menuet.

Afin de mieux contempler la danse, des individus se sont amassés à la terrasse ou au balcon de la maison.

Un orchestre, composé de cordes et de vents, se distingue dans le fond droit de la toile.

Les danseurs et quelques autres personnages dépeints dans cette scène sont des acteurs de la *Commedia dell'Arte*. Le couple de danseurs est formé par des personnages incarnant les nobles Lelio et Isabella, vêtus à la mode de l'époque. Entre leur tête, deux Pulcinelli – de l'autre, nous ne percevons qu'une partie de son chapeau conique – ressortent au milieu de cette foule, puisqu'ils occupent une place centrale dans la toile, sont vêtus de blanc et portent ce masque au nez bien allongé. Le personnage qui escalade une échelle pour monter au milieu des branches de l'arbre est tout à fait reconnaissable par le bâton accroché à sa ceinture, par son costume à carreaux colorés et son chapeau à larges bords. C'est Arlecchino. L'homme conversant avec la maîtresse de maison est le Dottore qui se caractérise par cet ample manteau noir, cette collerette blanche et ce masque particulier ne recouvrant que le front, le nez et les yeux, mais pas le reste du visage. Juste derrière lui, avec son masque au nez crochu et couleur chair, son chapeau mou duquel se dégagent des plumes bleues, se trouve Coviello qui joue de la contrebasse. En contrebas de l'échelle à gauche, entre ce bras levé en l'air – dont nous ne connaissons pas le propriétaire – et cette femme de dos enveloppée dans une étoffe rose clair, un vieil homme s'appuie sur une canne et porte son chapeau à la main. Reconnaissable par le nez busqué de son masque et sa longue barbe effilochée, il s'agit de Pantalone.

Outre ces personnages de théâtre, l'artiste dépeint une foule bigarrée en puisant dans son répertoire. Il représente notamment des enfants ; à l'image de la petite fille de dos, dans le coin avant gauche, portant une robe parme, relevée par des rubans foncés ou de celle vêtue d'une robe rayée bleue et blanche, tenant un grand éventail beige. Leurs vêtements, coiffures ou accessoires exerçant une fascination sur lui, Giandomenico Tiepolo met en scène de nombreuses jeunes femmes ; ceci est d'ailleurs une constante du rococo. Çà et là apparaissent de charmants jeunes hommes. À côté de cette jeunesse figurent des personnages plus âgés, comme c'est le cas, derrière le Pulcinella dont nous distinguons le masque complet. L'artiste représente également les masques inséparables de la vie carnavalesque vénitienne. En effet, non

loin du couple de danseurs figurent une femme portant une *moretta* et un homme endossant une *bautta*⁷⁷.

Peindre cette foule si diverse est l'occasion pour l'artiste de montrer la mode vestimentaire masculine ou féminine de son temps. En effet, la femme se fondant quelque peu dans la représentation de la calèche porte une *cuffia* rouge et blanche, qui est un bonnet typiquement vénitien. En outre, les deux femmes face à elle endossent de petits bonnets, des robes blanche ou brune pâle de type Adrienne – identifiables par leurs jupes longues et leurs manches mi-longues – se terminant par plusieurs rangées de dentelles, appelées *casate*. Elles discutent avec un homme tenant un tricorne, sous son bras, et vêtu d'une *velada*^{78*} de couleur rouille sur une *camisiola*^{79*} jaune terne.

Les personnages principaux des peintures de Giandomenico sont des êtres humains. Toutefois, il dispose aussi d'une troupe nombreuse d'acteurs provenant du monde animal. Parmi eux, les chiens apparaissent comme ses préférés. C'est pourquoi il dépeint, au premier plan, ce bel épagneul noir et blanc, qui est une race qu'il affectionne tout particulièrement.

Les figures vues de dos correspondent à un motif récurrent dans l'art de Giandomenico. Cela met en lumière une vision mélancolique et humoristique comprise entre le sourire et les larmes. En outre, ces personnages racontent une partie de la vie contemporaine à travers leurs costumes, leurs gestes, leurs attitudes, leurs positions et, parfois, leurs expressions faciales. Pour l'artiste, les mouvements corporels et faciaux induisent un large éventail de messages, silencieux, mais efficaces, surtout quand ces individus sont vus de dos. Aucun artiste n'a d'ailleurs jamais autant apprécié le potentiel narratif des acteurs tournés dans la direction opposée à l'observateur. Jouer sur la thématique du voir et d'être vu, des rencontres et des réactions qui en découlent, permet au peintre d'imaginer des stratagèmes visuels à des fins multiples : les gestes dirigent l'action, attirent l'attention sur des figures individuelles, façonnent la composition et sont témoins de toutes sortes d'expressions et d'émotions.

La représentation de l'ombre occupe aussi une place particulière dans la rhétorique artistique du peintre. Ces ombres se forment en fonction de la course du soleil dans le ciel : de l'aube au crépuscule en passant par le zénith. Souvent de forme allongée, elles sont aussi le symbole de la fin d'un temps et, dans l'esprit de Giandomenico Tiepolo, surtout de la fin de sa civilisation et de la magnificence de sa ville lagunaire.

⁷⁷ La *bautta* et la *moretta* sont des noms de masques dont l'auteur parle dans le troisième chapitre.

⁷⁸ Une *velada* est une sorte de veste de cérémonie masculine descendant jusqu'aux genoux, très à la mode à cette époque à Venise.

⁷⁹ Une *camisiola* est une camisole ; autrement dit un vêtement léger porté à même la peau par les hommes.

En 1762, dans son ouvrage *Fragments Physiognomiques*, le physiognomoniste^{80*} Johann Kaspar Lavater (1741 – 1801) décrit un nouveau dispositif de réalisation des silhouettes à partir du tracé de l'ombre, projetée sur un écran par une chandelle. Selon lui, ce n'est pas le visage qui est le reflet de l'âme, mais l'ombre de ce visage ou plus généralement du corps. La physiognomonie* n'étudie pas l'« expression », mais les « traits », qui renvoient à la structure profonde de l'âme. L'ombre tracée dévoilerait donc ce que tout un chacun tente de cacher en société. De plus, elle transcrit les déterminations de l'être et son identité.

Giandomenico Tiepolo dépeint ici des ombres plutôt informes et incertaines. Chez ces individus, cela traduit sans doute la peur de l'inconnu et de l'insécurité ou le mal être de vivre dans un monde de décadence et de corruption. Bien que nous soyons dans les années 1750, Giandomenico Tiepolo aurait-il une vision prophétique quant à la chute de La Sérénissime advenue en 1797 ?

Avec un regard très vif, le peintre saisit chaque détail et trouve une structure de l'espace adaptée aux rythmes de son écriture. En effet, la composition se déroule comme une partition musicale : un « *adagio*^{81*} » (groupe de gauche), un « *allegretto con brio*^{82*} » (danseurs au centre), un « *andante vivace*^{83*} » (groupe de droite) culminant dans le trille^{84*} d'Arlecchino. Tout ceci est bien en accord avec le sujet représenté. Ce n'est plus l'Histoire que Giandomenico met en scène, mais bien des moments de la vie contemporaine, qui sont précisément perçus dans le temps. Ces personnages éphémères sont montrés à un moment donné, entre un « avant » et un « après ».

Les jeux, la musique, la danse, les commérages, la consommation de chocolat chaud tout juste avant midi, les promenades en plein air ou en calèche, les représentations de la *Commedia dell'Arte*... voilà les passe-temps courants dans le monde de la villégiature vénitienne jusqu'à la fin du XVIII^{ème} siècle.

« *Vario è il vestir, ma il desiderio è un solo. Cercan tutti fuggir tristezza e duolo.* »

« Le vêtement est varié, mais le désir est unique. Tous, ils cherchent à fuir la tristesse et la douleur. »

Avec ces quelques mots gravés en 1765 pour accompagner la version du *Minuetto*⁸⁵ se trouvant au Musée du Louvre, le graveur Giacomo Leonardis (1723 – 1794) résume la nature

⁸⁰ La physiognomonie est une méthode fondée sur la pensée que l'observation de l'apparence physique d'un individu, et particulièrement des traits de son visage, permet de dévoiler une partie de son caractère ou de sa personnalité.

⁸¹ L'*adagio* correspond à un tempo lent, mais enjoué.

⁸² L'*allegretto con brio* est un tempo plus rapide et brillant.

⁸³ L'*andante* est un mouvement au tempo modéré. Toutefois, un *andante vivace* sous-entend qu'il faut ajouter un peu de vivacité dans le jeu instrumental.

⁸⁴ Ornement musical, le trille permet de donner du relief à une note tenue en alternant très vite deux notes voisines séparées d'un ton ou d'un demi-ton.

⁸⁵ Vous trouverez l'œuvre à l'**illustration 76 à la page 178.**

même de la vie vénitienne durant le XVIII^{ème} siècle. Alors que tout n'est que décadence morale, que la chute de la République de Venise est proche, les Vénitiens tentent par tous les moyens de remédier à la souffrance et de fuir la réalité. Le divertissement, la danse, la musique, l'exubérance, le faste... apparaissent comme les meilleurs remèdes à ces maux qui les rongent.

B. *L'amour de la variation*

Giandomenico Tiepolo utilise perpétuellement les mêmes motifs, personnages et éléments scéniques. Ce n'est pas dénué de sens. En effet, cela lui permet de créer rapidement une composition, une scène afin de se concentrer sur le vrai sens qu'il veut conférer à son histoire. Cette méthode lui garantit ainsi une économie visuelle et le conduit à exprimer tout son amour pour la variation d'un même thème. Exploiter constamment son répertoire ne révèle en aucun cas un manque d'imagination. Bien au contraire ! Cela témoigne d'un élan inventif et d'une tentative d'exploiter toutes les variations potentielles de chaque thème, de chaque motif. Cette véritable impulsion le pousse d'ailleurs à dessiner le même sujet dans des centaines de versions et ce, tout au long de sa carrière.

La variation sur un même thème constitue un défi irrésistible pour lui, à travers lequel il peut imaginer un large éventail de situations et de relations.

En effet, il sait décliner plusieurs fois le même sujet sans jamais tomber dans la monotonie ou la répétition, tout cela en jouant sur la place, la présence ou l'absence de certains éléments, en utilisant les couleurs différemment et en donnant plus ou moins de précision à son trait.

Concernant les mouvements et les gestes, Giandomenico travaille à nouveau sous le prisme de la variation. Cela lui permet d'adapter indéfiniment un vocabulaire limité de gestes habituels et d'affiner sa capacité à inventer des positions spécifiques pour des scènes individuelles ou collectives.

En outre, Giandomenico Tiepolo aime représenter ses contemporains, la société vénitienne dans son ensemble. Ce cosmopolitisme lui donne matière à varier les représentations des membres des différentes classes sociales.

Dans les années 1750, l'artiste se complaît à décliner des thèmes similaires dans plusieurs toiles : ceux de la danse, de la *Commedia dell'Arte* et du charlatan. Il s'agit là de composantes essentielles du carnaval de Venise et de la société qui lui est contemporaine.

En effet, lors des festivités qu'offre la ville à ses habitants, les charlatans – tout particulièrement affectionnés par le peintre – envahissent les places ou les bords de canaux. Happant quiconque ose s'approcher de leur estrade, ils déclament les bienfaits des potions qu'ils vendent, proposent des soins miracles pour les maux du quotidien et répètent les mêmes boniments.

Que serait un carnaval sans la danse ? Giandomenico Tiepolo représente souvent des menuets – il s'agit d'une des danses les plus en vogue et les plus codifiées en ce XVIII^{ème} siècle, en

Europe – la danse permet cette libération des corps et des esprits, conduit à l’amusement et à la sociabilisation. Le carnaval de Venise est ce moment où les barrières sociales tombent, où le peuple ne fait qu’un, pour vivre, sous couvert du masque, les moments les plus féeriques, fastueux, hasardeux ou libertins.

Les troupes de *Commedia dell’Arte* sont également très présentes sur les places vénitiennes lors des festivités carnavalesques. En plus de faire rire un public, tenu en haleine par les saynètes improvisées et spontanées, les acteurs de ces groupes sont de véritables saltimbanques et troubadours. Ils savent émerveiller les spectateurs par leurs cabrioles, leurs sauts, leurs chants et leurs danses.

Il n’est pas étonnant que le peintre dépeigne plusieurs versions d’une même thématique. En 1755, il effectue donc une première version d’un *Minuetto*⁸⁶, aujourd’hui conservée au Metropolitan Museum of Art de New York. Un an plus tard, il dépeint une deuxième version⁸⁷, se trouvant désormais au Musée du Louvre à Paris. Enfin, en 1757, il réalise une dernière version⁸⁸, gardée au Museu Nacional d’Art de Catalunya à Barcelone.

À chacune de ses toiles, il y associe un pendant sur la thématique du charlatan qu’il décline aussi de différentes manières. Toutefois, seule l’œuvre de New York que nous étudions n’a pas de paire. Il semblerait qu’elle ait existé à une époque. Malheureusement, aujourd’hui, nous n’en avons aucune trace. Ainsi le *Minuetto* du Musée du Louvre possède un pendant du *Ciarlatano*⁸⁹, également conservé dans ce musée. Le *Minuetto* exposé à Barcelone est associé à une autre version de *Ciarlatano*⁹⁰.

Voici que se pose à nous un questionnement : pourquoi l’artiste a-t-il choisi d’associer la thématique du charlatan à celle des divertissements de la *Commedia dell’Arte* en temps de villégiature chez les nobles vénitiens jouissant d’un mode de vie plus apaisé à la campagne ? Sans doute que Giandomenico y voit le meilleur moyen de mettre en scène une société préoccupée par le paraître – puisqu’elle se cache sous des masques, qui empêchent l’être de s’exprimer – victime de boniments, dont elle est sans doute la principale génératrice et qui ne cesse de fuir la triste réalité de son quotidien par le perpétuel divertissement ?

C. Similitudes et différences autour d’un même sujet

Quelle que soit la version du *Minuetto*⁹¹, Giandomenico Tiepolo représente ses scènes en extérieur, plus précisément dans la campagne vénitienne. Les arrière-plans se divisent entre la

⁸⁶ Vous trouverez l’œuvre à l’**illustration 3** à la page 141.

⁸⁷ Vous trouverez l’œuvre à l’**illustration 76** à la page 178.

⁸⁸ Vous trouverez l’œuvre à l’**illustration 78** à la page 179.

⁸⁹ Vous trouverez l’œuvre à l’**illustration 77** à la page 179.

⁹⁰ Vous trouverez l’œuvre à l’**illustration 79** à la page 180.

⁹¹ Vous trouverez les trois versions aux **illustrations 3, 76 et 78** aux pages 141, 178 et 179.

ruralité et l'architecture : de ce qui est sans doute la maison de l'hôte de la fête. Il met en scène les divertissements carnavalesques des Vénitiens lors de périodes de villégiature. Les foules élégantes, nobles et vêtues à la mode de l'époque assistent à l'exécution d'un menuet de la part de personnages d'une troupe de *Commedia dell'Arte*. De nombreuses personnes s'amassent d'ailleurs sur une terrasse afin de mieux contempler la danse. Des orchestres, constitués de quelques vents et de plusieurs cordes, occupent les fonds droits des toiles ; cela permet notamment à l'artiste de dépeindre un Coviello jouant de la contrebasse. L'artiste dépeint tout autant de personnes masquées que de personnes au visage découvert. En outre, il représente de nombreux personnages de dos.

Alors que ce sont Lelio et Isabella – vêtus exactement de la même manière – qui exécutent le menuet dans la version de New York et de Paris, c'est Pantalone et Colombina qui sont représentés en train de danser dans l'œuvre de Barcelone. Avec Coviello, ce sont d'ailleurs les seuls personnages de la *Commedia dell'Arte*. Dans les versions parisienne et américaine, nous percevons un Pantalone, un Dottore, un Arlecchino, des Pulcinelli, qui occupent une position centrale et qui attirent le regard par leur vêtement blanc. Les œuvres de Paris et de Barcelone exposent de nombreux loups et *bautte*, au contraire de la version de New York qui ne montre qu'une *moretta* et quelques *bautte*⁹². La foule est beaucoup plus nombreuse et ramassée dans la toile du Musée du Louvre. Moins de personnages occupent les deux autres toiles. L'ombrelle est un motif récurrent pour les toiles parisienne et espagnole. Elle n'apparaît pas dans l'œuvre de New York ; ce qui s'explique sans doute par la présence de ce grand arbre projetant ainsi suffisamment d'ombre pour protéger ces messieurs, ces dames et pour rafraîchir l'atmosphère. Les carrosses figurant aux arrière-plans à gauche, signifiant une arrivée ou un départ imminent, ne sont présents que dans les versions de New-York et de Paris. Une statue de Flora^{93*} – dont le buste est coupé dans la version du Musée du Louvre – trône au sommet de la terrasse. Dans la version américaine, au même endroit se trouve une énorme jarre contenant une plante. L'œuvre du Metropolitan Museum of Art contient quelques figures de dos en plus vis-à-vis des autres versions. Une similarité quasiment parfaite entre les toiles de New-York et de Paris est cette femme, au premier plan, dans le coin droit de la toile, assise sur une chaise molletonnée, portant un jupon d'un bleu lumineux et une coiffe blanche entourée d'un ruban bleu et conversant avec Il Dottore. Un autre personnage presque similaire entre ces deux toiles est la petite fille, non loin du couple de danseurs, vêtue d'une robe rayée bleue et blanche, qui est en train de s'éventer. La seule différence est qu'elle porte un masque dans la version de Paris. Un épagneul, lui aussi peint de dos, occupe l'avant-plan de l'œuvre conservée au Metropolitan Museum of Art ; il n'y est pas dans les autres versions. Au fur et à mesure des exécutions de

⁹² Le loup, la *bautta* et la *moretta* sont des noms de masque dont l'auteur parle dans le troisième chapitre.

⁹³ Dans la mythologie, Flora est la déesse des fleurs, des jardins, du printemps et de la fécondité.

ces trois versions du *Minuetto*, réalisées à un an d'intervalle chacune, entre 1755 et 1757, il semblerait que Giandomenico Tiepolo ait repensé sa palette et son dessin. En effet, les couleurs sont beaucoup plus lumineuses pour les toiles de 1755 et de 1756, alors qu'elles apparaissent un peu plus ternes et moins contrastées pour l'œuvre espagnole de 1757. Enfin, le trait semble plus précis pour l'œuvre du Museu Nacional d'Art de Catalunya, alors que c'est un peu plus évanescent pour l'œuvre du Metropolitan Museum of Art.

Là encore, avec ses deux versions du *Ciarlatano*⁹⁴, Giandomenico Tiepolo campe ses scènes en extérieur, sur une place. Sur une estrade, tout près d'une table recouverte d'une nappe bleue, le charlatan à la perruque longue, bouclée, brandit dans une tenaille la dent qu'il vient d'arracher. Les cornes sur le haut de sa perruque pourraient évoquer celles du Diable ; ce qui s'applique très bien pour ce personnage qui ment et abuse des pauvres gens. Au-dessus de la table est suspendue une bannière qui représente le charlatan lui-même. Voilà une savante mise en abyme de la part de l'artiste qui dépeint alors deux fois le charlatan. Giandomenico Tiepolo peint une foule bigarrée composée de *bautte*, se différenciant des autres figures par leur étole noire recouvrant le buste, de marchands levantins, de vieilles femmes, de dames élégantes, d'enfants... Là encore, le peintre partage la foule entre des personnes masquées et d'autres ne portant pas de masques. Un équilibre réside par rapport aux figures représentées : il y en a autant de face que de dos. Cà et là, l'artiste montre des personnages de la *Commedia dell'Arte* dont plusieurs Pulcinelli pour l'œuvre parisienne. Certains personnages contemplant la scène en hauteur : du haut d'une terrasse pour l'œuvre de Barcelone, d'un balcon pour celle de Paris. Un chien se trouve au premier plan des deux toiles. Giandomenico Tiepolo emploie la même palette de couleurs pour les deux toiles ; il y a un équilibre entre les tons chauds et les tons froids qui sont traités de manière douce et estompée.

La principale différence entre ces deux œuvres est que l'une est le revers de l'autre, comme deux faces opposées d'une même pièce. En effet, la représentation du *Ciarlatano* du Museu Nacional d'Art de Catalunya est à l'envers par rapport à sa représentation du Musée du Louvre. L'architecture diffère également : dans l'œuvre parisienne, Giandomenico Tiepolo peint ce qui semble être une église, avec son clocher, alors que dans l'œuvre espagnole, il s'agirait plutôt d'un portique, d'une sorte d'arcade où il serait possible d'aller en terrasse. Le charlatan ressort d'autant plus au milieu de cette foule dans la toile de Barcelone, puisqu'il est vêtu de rouge. Dans la toile du Museu Nacional d'Art de Catalunya, le peintre introduit une sorte de double ouverture : celle sur l'horizon, perceptible au travers de l'arcade et celle au premier plan, qui se trouve être relativement vide de personnages. Au contraire, la toile du Musée du Louvre paraît « bouchée ». En effet, aucun espace n'est laissé libre ; l'avant-plan est

⁹⁴ Vous trouverez les deux versions aux [illustrations 77 et 79](#) aux pages **179 et 180**.

habité par un amas de personnes. À l'instar du *Minuetto, Il Ciarlatano* du musée de Barcelone comporte un trait plus précis, une délimitation plus nette des éléments, alors que tout est relativement plus évanescent pour la toile du musée de Paris.

Réfléchissant sur la vie, la mort, la jeunesse et la vieillesse, le sacré et le profane, le réel et l'imaginaire, Giandomenico est devenu un observateur, un interprète, un critique, un chroniqueur complet de la condition humaine, de la société qui lui est contemporaine.

Aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, Venise peut être indéniablement définie par ses festivités, par son carnaval. C'est pourquoi nous réalisons maintenant une analyse de cette grande institution qu'est le carnaval et une historiographie* de la musique et de la danse en Europe, particulièrement à Venise, durant cette époque.

CHAPITRE II

La Sérénissime et ses mœurs festives aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles

En l'an 1094, le doge Vitale Falier⁹⁵ (? – 1096) accorde au peuple vénitien le droit de fêter le carnaval durant les jours précédant le Carême. Dès ses origines, le carnaval se révèle comme une véritable dynamique festive dont le dessein est d'unir les Vénitiens autour de la célébration de la puissance de la République de Venise, tout particulièrement par la commémoration des événements marquants de l'histoire de celle-ci et de ses victoires sur d'autres grandes nations terriennes ou maritimes. C'est alors que se mettent en place des rituels ayant pour but de propulser la grandeur de Venise sur le plan mondial, de manifester une cohésion politique et sociale au sein de l'espace urbain et d'encourager le culte de la patrie dont le souhait de la défendre. Après la conquête du Levant en 1204, les premiers masques apparaissent. À la fin du XIV^{ème} siècle, la Cité des Doges connaît un tournant dans son histoire qui influence notablement le système des fêtes et la gestion du carnaval ; il s'agit de l'instauration d'un pouvoir politique d'envergure défini par la *Signoria* (« Seigneurie »). Symbole de l'État, elle se compose du doge, de ses six conseillers, de trois chefs de la *Quarantia* – émanant du *Maggior Consiglio** et dont le rôle initial est de contrôler les finances – et du *Senato*^{96*}. En outre, les institutions oligarchiques se renforcent et l'aristocratie cherche à canaliser les élans populaires par crainte de ceux-ci. Dans ce climat politique, la Piazza San Marco devient alors le centre névralgique de la ville, puisqu'elle accueille autant les festivités carnavalesques que les rituels religieux ou politiques. À partir du XVI^{ème} siècle et sous le contrôle des nobles familles vénitiennes, le carnaval devient un moment fort où les manifestations populaires s'entremêlent aux divertissements les plus raffinés. Désormais, la République de Venise se doit de déployer ses richesses, sa beauté et son élégance en l'honneur des souverains la visitant de plus en plus. Dans l'ombre du carnaval baroque – connaissant son apogée au XVII^{ème} siècle et faisant appel à tous les sens par le biais de spectacles grandioses – se développent des débordements, notamment liés à la prostitution et au jeu. Malgré le souci et les tentatives des autorités de canaliser ces passions, les Vénitiens recherchent les distractions. Pour eux, ce sont des formes de refuge et des espaces de liberté leur permettant d'échapper aux contraintes topographiques* laissant peu de possibilités d'éviter le regard des autres et où tout est contrôlé par l'État. À cette époque, le carnaval n'est pas seulement un temps de fêtes et de réjouissances. Il se caractérise par un profond engouement pour le théâtre – sous l'impulsion

⁹⁵ Doge de Venise de 1084 à 1096.

⁹⁶ « Le *Senato* (« Sénat ») est une assemblée de cent vingt membres, à l'origine composée d'experts (les *Pregadi*, c'est-à-dire les " Priés ") ; élu par le *Maggior Consiglio* (« Grand Conseil ») dont il hérite la plénitude de pouvoir, le *Senato* (« Sénat ») dirige la politique étrangère et organise la politique économique en confiant l'examen des dossiers à des commissions de " Sages ", les *Savii*, qui forment le *Collegio* (« Collège ») et constituent pendant la brève durée de leur mandat de véritables ministres. »

Cette définition est donnée dans le glossaire de BERTRAND Gilles, *Histoire du Carnaval de Venise du XI^{ème} au XXI^{ème} siècle*, Paris, Pygmalion, 2013.

des troupes itinérantes de la *Commedia dell'Arte* – et pour la musique, tout particulièrement les opéras.

1. Le carnaval : une véritable institution

Au XVIII^{ème} siècle, les plaisirs apparaissent comme de véritables instruments de maintien de l'ordre politique et social dont la République de Venise se porte garante. Les manifestations d'allégresse et de décadence de la société sont ainsi fortement contrôlées par un étroit système de surveillance incarné par le *Consiglio dei Dieci**, les *Inquisitori di Stato*^{97*} et leurs espions. Une politique de gestion est d'autant plus de rigueur que le carnaval engendre de nombreux profits : par l'accueil de représentants de grandes puissances étrangères ou par le commerce du masque, devenu un véritable apanage du quotidien des Vénitiens et des Vénitienes. En outre, le carnaval s'institutionnalise par le fait qu'il ne correspond plus aux quelques jours précédant le Carême, mais à un temps plus élargi.

A. Six mois carnavalesques ?

Bien qu'elle soit issue d'une coutume festive éprouvée tout au long des siècles antérieurs, la durée du carnaval du XVIII^{ème} siècle ne correspond plus aux dix jours précédant le Carême. En outre, elle est une réalité difficile à appréhender. Selon l'historiographie* traditionnelle, le carnaval couvre une période de six mois dépassant de loin la période hivernale et désignant ainsi de manière extensive divers moments de l'année. Il est souvent identifié par les jours où le port du masque est toléré et parfois exigé ; toutefois, cela ne sous-entend pas que les Vénitiens sont perpétuellement masqués.

L'historiographie* révèle que le calendrier du carnaval s'articule autour de trois grandes périodes. Le premier moment s'étend du dimanche du Rosaire ou premier dimanche d'octobre au 16 décembre. Les festivités s'interrompent lors de la neuvaine de Noël. À partir du 26 décembre – jour de la Saint-Étienne – et jusqu'à minuit le Mardi gras, les Vénitiens vivent le carnaval d'hiver : cette deuxième grande période est annoncée en grande pompe. Déguisé de façon grotesque, un humble émissaire du gouvernement se rend sur la Piazza San Marco, au milieu de la foule, afin d'annoncer qu'il est désormais possible de se masquer. Deux mois plus tard, le carnaval prend fin et le Carême débute aux sons des cloches de plusieurs églises de la ville, tout particulièrement celles du campanile de San Marco ou de San Francesco della Vigna. La liesse carnavalesque survient à nouveau du 7 mai au 10 juin. Il s'agit d'ailleurs d'un moment

⁹⁷ « Les *Inquisitori di Stato* (« Inquisiteurs d'État ») forment une magistrature de trois personnes aux pouvoirs de police illimités, rendue permanente en 1539 pour assister le *Consiglio dei Dieci* (« Conseil des Dix ») dans la surveillance de la divulgation des secrets d'État. » Cette définition est donnée dans le glossaire de BERTRAND Gilles, *Histoire du Carnaval de Venise du XI^{ème} au XXI^{ème} siècle*, Paris, Pygmalion, 2013.

privilegié par les étrangers pour séjourner et visiter La Sérénissime. Durant ce carnaval plus estival, les Vénitiens fêtent la *Sensa*, qui coïncide avec le jour de l'Ascension le 21 mai. À cela s'ajoute une foire de deux semaines.

Pour le peuple vénitien, la *Sensa* est une fête importante. N'ayant aucun lien avec le carnaval, cette cérémonie est toutefois intégrée au calendrier commémoratif vénitien, puisqu'elle fait référence à un évènement historique et fondateur du XII^{ème} siècle pour la Cité des Doges. En cette période, cette dernière se heurte à de grandes difficultés vis-à-vis des empereurs d'Occident et d'Orient ainsi qu'à des révoltes en Dalmatie^{98*}. Elle réussit néanmoins à servir d'intermédiaire entre ces deux puissances et à calmer les tensions. Pour la remercier, le pape Alessandro III⁹⁹ (1105 – 1181) lui accorde des avantages religieux et commerciaux et concède au doge Sebastiano Ziani¹⁰⁰ (1102 – 1178) les signes de l'autonomie et du pouvoir juridictionnels tels que le cierge, le sceau de plomb, l'épée, l'ombrelle, la bannière triomphale et les trompettes d'argent. Dès lors, se met en place le rituel du *sposalizio del mare* (« épousailles avec la mer ») pour symboliser la domination de Venise sur les eaux. Pour cette occasion, le doge part de la Piazza San Marco pour se rendre à l'église de San Nicolò del Lido à bord du *Bucintoro*^{101*}. À ses côtés figurent les gentilshommes portant l'épée et l'ombrelle, le maître de cérémonie, les chanoines^{102*} de San Marco, les chefs de la *Quarantia*, les secrétaires du *Senato**, le grand chancelier^{103*}, le nonce^{104*}, les *avogadori de Comun* – magistrature composée de trois patriciens* – différents dignitaires et chefs de chantier travaillant à l'Arsenale. Là où Venise est la plus vulnérable, il jette son anneau dans la Mer Adriatique et prononce ces mots : « *Desponsamus te, mare, in signum veri perpetuique dominii.* » (« Nous t'épousons, mer, en signe de véritable et perpétuelle domination. »).

⁹⁸ La Dalmatie est une région historique du littoral des Balkans, le long de la Mer Adriatique. Aujourd'hui, elle est partagée entre la Croatie, le Monténégro et l'Herzégovine.

⁹⁹ Pape à Rome de 1159 à 1181.

¹⁰⁰ Doge de Venise de 1172 à 1178.

¹⁰¹ L'histoire de Venise compte plusieurs *Bucintori* (« Bucentaures ») qui sont des grandes galères de cérémonie, d'apparat. Ceux construits vers 1250, en 1311 et en 1526 sont probablement remorqués par d'autres bateaux. Ce n'est qu'en 1606 que ce bateau accueille à l'étage inférieur cent soixante-dix *arsenalotti* – ouvriers travaillant à l'Arsenale, choisis parmi les plus robustes – afin de faire avancer ce bateau de 34,8 mètres de long et de 7,3 mètres de large à la force des bras. Pendant les traversées, ces *arsenalotti* chantent des ballades, transmises de génération en génération et rédigées en un dialecte très ancien. L'étage supérieur correspond à un grand espace percé de quarante-huit fenêtres. Le tout est orné de décorations en bois recouvertes de feuilles d'or. À la barre siègent trois *almiranti* : les amiraux de l'Arsenale, du Lido et de Malamocco. Lorsqu'il n'est pas de sortie, le *Bucintoro* est conservé dans un hangar spécial de l'Arsenale nommé *Casa del Bucintoro* (« Maison du Bucentaure »).

¹⁰² Un chanoine est un dignitaire ecclésiastique rattaché à l'assemblée de religieux d'une cathédrale, d'une collégiale ou de certaines basiliques. Il s'agit également d'un religieux vivant en communauté sous l'autorité d'une règle et en charge d'une église particulière.

¹⁰³ Le chancelier est un grand dignitaire, un officier ou un ministre. Il est particulièrement chargé de la justice et des ordres militaires. Il a également pour mission de garder les sceaux royaux qui donnent légitimité à tout document.

¹⁰⁴ Un nonce est un représentant diplomatique du pape. Il est envoyé dans les États étrangers pour représenter et défendre la parole du Saint-Siège.

Les festivités carnavalesques s'organisent en fonction des célébrations liturgiques. Le reste du temps, c'est un amalgame entre fêtes officielles à visée politique, accueils de hauts dignitaires étrangers, manifestations populaires, fêtes privées – souvent caractérisées par des banquets, des bals et des jeux de hasard, etc. De plus, le temps du carnaval se confond avec les saisons théâtrale et musicale. Chaque occasion est bonne pour célébrer, se divertir et génère un petit carnaval en elle-même tant la ville met notamment en place des spectacles publics ou privés déployant fastes, magnificence ou effets pyrotechniques et aquatiques. Cela donne cette impression d'un carnaval au temps considérablement élargi. Quelle que soit sa nature, la fête fait partie intégrante de Venise. La ville s'en trouve alors animée ; les places, les ruelles, les canaux et les ponts deviennent une immense scène de théâtre où tout un chacun joue tantôt le rôle de l'acteur, tantôt celui du spectateur.

De plus, il s'avère que les Vénitiens incarnent le carnaval à tout moment et le portent partout avec eux. Ceci est notamment illustré par la plainte d'un habitant de Corfou faite aux *Inquisitori di Stato** le 16 mars 1792 afin de se lamenter du désespoir occupant l'île et de la paresse des nobles vénitiens qui ne pensent qu'à se divertir.

Bien que ce mode de vie rythme l'existence du peuple de La Sérénissime tout au long de l'année, les Vénitiens parlent de carnaval à proprement dit uniquement pour la période comprise entre le 26 décembre et le Mardi gras. D'ailleurs, le sommet de la fête culmine lors de la dernière semaine : « Les derniers jours on ne [pense] plus aux autels, on ne [songe] plus qu'à se divertir et à se réjouir, mais cet enthousiasme carnavalesque [culmine] ensuite la dernière nuit.¹⁰⁵ »

Toutefois, il ne faut pas réduire la vie des Vénitiens à un divertissement et à un *far niente* permanents. Ils apparaissent en effet comme les acteurs dynamiques des activités économiques et sociales de la ville.

Chaque occasion est surtout bonne pour se masquer. Roi dans La Sérénissime, le masque a notamment la particularité de pouvoir être porté presque partout dans Venise – à l'exception des lieux de culte – et en d'innombrables occasions. Il est tout autant l'apanage lors des trois grandes périodes de carnaval que lors de divers événements et journées propices à son usage ou lors des réjouissances de type carnavalesque.

En période de carnaval, il ne peut cependant pas être porté lors des périodes ou fêtes religieuses solennelles comme le Carême, la fête de la Circoncision le 1^{er} janvier et la fête de la Purification de la Vierge le 2 février.

À l'automne, le masque est sur les visages surtout l'après-midi, alors qu'en hiver, il est porté à toutes heures du jour ou de la nuit, parfois.

¹⁰⁵ LAMBERTI Antonio cité dans BERTRAND Gilles, « Le carnaval réglé : contrôler les plaisirs, protéger la République : jusqu'en 1797 – Un temps du carnaval élargi mais sous contrôle de l'État – Le carnaval six mois dans l'année ? », *Histoire du Carnaval de Venise du XI^{ème} au XXI^{ème} siècle*, Paris, Pygmalion, 2013.

Il semblerait néanmoins que le désir d'être en masque s'atténue lors du « carnaval d'été », en mai et en juin, où il commence souvent à faire chaud, ce qui rend le port d'une pièce d'étoffe ou de carton sur le visage et d'un lourd manteau sur les épaules plus contraignant et désagréable. Les Masques sont de sorties lors des apparitions pompeuses du doge ou du nonce*, des visites de hauts dignitaires étrangers – qui se masquent également dans le désir de conserver leur anonymat pendant leur séjour – ou des réceptions en l'honneur de représentants d'autres nations dans les palais de la noblesse vénitienne. Les Masques sont aussi présents au moment des bals privées ; c'est d'ailleurs la maîtresse de maison qui accorde la possibilité de l'enlever. De surcroît, il est habituel de porter le masque à la veille et au début des grands festins offerts par le doge aux dignitaires de la ville : pour la Saint-Marc le 25 avril, l'Ascension le 21 mai, la Saint-Guy le 12 juin, la Saint-Jérôme le 30 septembre et la Saint-Étienne le 26 décembre. Le jour de la Saint-Marc, saint patron de la ville, les dîners sur les barques, les *freschi* – ces promenades en gondole pratiquées les soirs estivaux pour profiter de la fraîcheur – les villégiatures à l'automne ou en été... sont autant de moments lors desquels les Vénitiens revêtent le masque. En outre, il arrive quelquefois que des émissaires masqués, envoyés par l'État, annoncent la permission de se masquer les jours où cela n'est pas normalement d'usage. Bien que certains événements ou moments de l'année génèrent le port du masque, il est quand même possible de sortir à visage découvert. Cependant, il est obligatoire en des circonstances déterminées comme au cours des audiences politiques où les Vénitiens estiment que leurs intérêts sont en jeu ou en des endroits précis à l'image de certains salons de la noblesse, des *ridotti**, de l'entrée des salles de théâtre.

La Sérénissime est ce lieu où la limite entre la possibilité d'être en masque et l'obligation de le mettre est ténue et facilement franchissable. Les Vénitiens et les Vénitiennes jouent d'ailleurs avec cela.

B. Moraliser la société par l'usage accru et la législation du masque

Le masque est tellement ancré dans les us et coutumes de la société vénitienne que son utilisation déborde largement du carnaval. Créant l'illusion de mettre tout le monde sur un pied d'égalité, il incarne un habit d'usage courant et un instrument précieux permettant de répondre aux exigences de tout un chacun, Vénitien ou étranger. Compagnon des célébrations publiques ou privées et en période de carnaval, il est aussi le complice des actions illicites, des transgressions de la morale. Ainsi, sous couvert du masque, les libertins ont carte blanche pour leurs aventures, les homosexuels peuvent révéler leurs amours défendues au grand jour, les courtisanes vendent leurs services sans entraves, tout individu a la liberté de jouer aux cartes sans être reconnu et sans voir son honneur bafoué... Le masque est aussi une excellente ressource pour les fidèles espions du gouvernement ayant ainsi l'opportunité de tout voir, de

tout écouter pour tout rapporter... même ce qu'ils ne parviennent pas à comprendre à cause de leur sottise ou d'une langue étrangère qu'ils maîtrisent peu ou pas du tout.

Pour pallier toutes ces transgressions des cadres temporels ou spatiaux que les autorités cherchent à imposer aux Vénitiens, des textes législatifs sont édités ou souvent refaits : du début du XIII^{ème} siècle – le premier décret datant de 1268 – jusqu'à la fin de la République – la dernière loi est de 1796. Peu de lois sont créées jusqu'au milieu du XV^{ème} siècle. Elles se multiplient de 1438 à 1628. L'an 1628 marque d'ailleurs un tournant dans l'histoire de Venise, puisque c'est à ce moment que le *Maggior Consiglio** confie au *Consiglio dei Dieci** la juridiction et la gestion des affaires concernant les masques. Entre le XVI^{ème} et le XVII^{ème} siècle, de nouveaux textes apparaissent toutes les décennies et parfois même à un an d'intervalle. Toutefois, entre 1658 et 1744, les autorités élaborent une loi tous les quinze ou vingt ans. Le XVIII^{ème} siècle est avant tout marqué par le fait de publier à nouveau des décrets déjà édités antérieurement. Aucune mesure nouvelle n'est véritablement adoptée durant ce siècle.

Ces écrits sont des documents précieux qui révèlent tout autant les limites rattachées au port du masque, souhaitées par les autorités, que ce qu'ils interdisent et les habitudes des Vénitiens.

Cette frénésie législative est un témoignage de la déchéance morale et spirituelle d'un peuple vénitien vivant sans contraintes et se ruant à sa perte dans un maelström de plaisirs. De plus, elle révèle les trois préoccupations essentielles que La Sérénissime a en matière de contrôle du masque. En effet, les lois régulent avant tout la manière de se déguiser, les périodes et les lieux où il est possible de se masquer.

La loi du 21 août 1443 interdit aux hommes de se travestir en femmes. Tout en renouvelant ces interdits, celle du 30 août 1444 n'autorise pas les femmes à sortir la tête couverte ou à se travestir en hommes. Le décret du 8 janvier 1504 annonce l'interdiction de porter une barbe ou des cheveux postiches. Le 28 janvier 1590, les autorités prohibent les déguisements de cocher, car faire claquer le fouet sur la Piazza San Marco cause souvent des accidents. Cependant, il est permis à ces Masques d'aller sous les Procuratie Nuove^{106*}, qui est un endroit moins fréquenté. Le texte législatif du 15 janvier 1658 interdit surtout de se déguiser en habits religieux, en saints, en pèlerins ou en ermites.

Tout au long des siècles, les autorités cherchent à maîtriser les débordements concernant la nature des déguisements ; tels que le témoignent ces quelques exemples ci-dessus. Toutefois,

¹⁰⁶ Les Procuratie Vecchie (« Anciennes Procuraties ») et les Procuratie Nuove (« Nouvelles Procuraties ») désignent les grands palais entourant la Piazza San Marco. À l'origine, elles accueillent les demeures des *Procuratori di San Marco* (« Procurateurs de Saint-Marc ») – accordée, à vie, aux patriciens de familles importantes en patrimoine et en position, cette charge de magistrat est la plus éminente de la République de Venise, après le doge. Désormais, nous y retrouvons les magasins, les cafés, les restaurants parmi les plus prestigieux de la ville, comme le très célèbre et luxueux Caffè Florian, fondé en 1720 par Floriano Francesconi (? – ?).

les interdits relatifs à celle-ci tendent à s'espacer le plus entre le XV^{ème} et le XVIII^{ème} siècle. Ceci s'expliquerait par le fait qu'une plus grande tolérance est accordée : au XVIII^{ème} siècle, toutes les sortes de déguisements sont autorisées. En outre, il semblerait que les législateurs portent leur attention tout particulièrement sur les écarts accomplis par les personnes portant la *bautta*¹⁰⁷, le masque le plus commun. À l'époque des Lumières, les mentalités changent et les autorités ne réalisent plus de condamnations spécifiques ou ne s'opposent plus face aux habits portés par les Vénitiens.

L'interdiction la plus fréquente posée par le gouvernement est celle d'aller en masque avec des armes, mêmes fausses. Entre 1502 et 1699, pas moins de quinze textes mentionnent cette prohibition. Cependant, cet interdit disparaît au XVIII^{ème} siècle, du moins jusqu'en 1789.

Le cheval de bataille des autorités correspond aux périodes lors desquelles il est possible, ou non, de porter le masque. La limite que les Masques sont appelés à ne pas franchir concerne la religion. Ainsi, certains décrets énoncent qu'il ne faut pas se masquer pendant les jours précédant Noël, le Carême, les dimanches et les jours fériés « du matin jusqu'à l'heure des Vêpres, y compris en temps de carnaval¹⁰⁸ ». La loi du 13 août 1608 du *Consiglio dei Dieci** précise que le masque est seulement autorisé en période de carnaval. En 1740, il rend les ecclésiastiques garants du respect de ces interdits.

De telles prohibitions concernant le domaine spirituel sont publiées chaque année au mois de janvier tout au long du XVIII^{ème} siècle. Cela prouve que les transgressions sont régulières ; surtout que le *Consiglio dei Dieci** prévoit des peines assez molles pour punir les irrespectueux. D'autres décrets concernent les moments lors desquels il est interdit d'aller en masque. Ainsi, la nuit, cela est illicite.

Entre le XV^{ème} et le XVII^{ème} siècle, de nombreux anathèmes^{109*} sont prononcés concernant les visites des Masques dans les couvents et surtout celles qui continuent de s'y pratiquer malgré les interdits. Toutefois, au XVIII^{ème}, les autorités deviennent plus tolérantes quant à la présence des masques dans les couvents ou les parloirs de moniales. S'il y a bien des espaces où le gouvernement tente de contrôler le port du masque ce sont les lieux de culte. Le 10 mars 1794, le *Consiglio dei Dieci** intervient pour que « les femmes paraissent dans les églises modestement vêtues, le visage voilé selon ce qu'exige leur condition, et état ; de manière à ce qu'elles montrent aussi de façon extérieure le respect qui est dû aux Lieux Sacrés, et

¹⁰⁷ La *bautta* est un nom de masque dont l'auteur parle dans le troisième chapitre.

¹⁰⁸ BERTRAND Gilles, « Le carnaval réglé : contrôler les plaisirs, protéger la République, jusqu'en 1797 – Un temps du carnaval élargi mais sous contrôle de l'État – Une extension des masques soigneusement encadrée », *Histoire du Carnaval de Venise du XI^{ème} au XXI^{ème} siècle*, Paris, Pygmalion, 2013.

¹⁰⁹ Un anathème est une sentence d'excommunication déclarée par l'Église catholique.

qu'elles n'occasionnent ni incident ni scandale¹¹⁰ ». Malgré cette défense insistante de la moralité religieuse et la référence permanente à la piété publique de La Sérénissime, le *Consiglio dei Dieci** ne réussit pas à faire respecter les décrets. En effet, la suprématie du pouvoir civil sur l'Église et l'emprise des masques sur la vie vénitienne empêchent la chasse aux masques, qui serait pourtant possible si l'Église de Rome était à la tête du pouvoir politique vénitien. Ainsi, les transgressions continuent.

Les autorités tentent également de contrôler l'usage des masques dans les maisons de jeu, et cela de manière bien mitigée. À l'origine, ces *casini** sont tolérés tant qu'ils servent à la conversation. Rapidement, « des modes de vie abominables et détestables à tous les effets¹¹¹ » envahissent les lieux. Dans un premier temps, le *Consiglio dei Dieci** prohibe les masques dans ces lieux et prévoit des peines pour les Masques téméraires ainsi que pour les propriétaires et les employés les laissant rentrer. Puis, une importante décision est prise : la fermeture de toutes les boutiques de jeu. Néanmoins, cette pratique est bien ancrée dans la société vénitienne et fait partie d'une des activités principales en temps de carnaval. C'est alors que les nobles invitent à pratiquer le jeu dans leur demeure. Sitôt, les autorités sont au courant, par le biais d'espions masqués s'introduisant dans les espaces privés et rapportant ainsi les transgressions de la société. Impuissante à freiner l'envie du jeu, la République de Venise se résout alors à ouvrir un *ridotto** public à San Moisé en 1638 et à attribuer un numéro d'identification à chaque *casino**. Cela permet donc aux *Inquisitori di Stato** de surveiller, de savoir qui fréquente ces lieux et de faire la différence entre un endroit plus respectable où un couple de nobles reçoit des amis pour dîner et se divertir et un espace bruyant, ouvert au jeu et débauché. En outre, malgré les lois des XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles interdisant les masques dans les *ridotti**, au siècle des Lumières, les masques pullulent.

Apanage omnipotent du carnaval, le port du masque entre en relation avec le vêtement par le biais des lois sur le luxe. En effet, les autorités cherchent à contrôler les comportements et à endiguer la dépravation et la démonstration du luxe de la part de la noblesse vénitienne. Rigoureuses en temps de carnaval, ces lois somptuaires sont le moyen d'instaurer une attitude décente et classe des individus masqués, mettant en contraste les plaisirs vulgaires des *ridotti** avec les comportements plus codés, discrets et civilisés des nobles. Ainsi, elles astreignent les hommes à se vêtir sobrement et les femmes à ne pas faire usage d'étoffes riches, de galons d'or ou d'argent sur leurs vêtements, de perles et de diamants – dont les courtisanes font grand

¹¹⁰ BERTRAND Gilles, « Le carnaval réglé : contrôler les plaisirs, protéger la République, jusqu'en 1797 – Un temps du carnaval élargi mais sous contrôle de l'État – Une extension des masques soigneusement encadrée », *Histoire du Carnaval de Venise du XI^{ème} au XXI^{ème} siècle*, Paris, Pygmalion, 2013.

¹¹¹ BERTRAND Gilles, « La fabrique du carnaval baroque : XVI^{ème} siècle-XVIII^{ème} siècle – La multiplicité des divertissements – Les plaisirs de la vie privée débordent sur l'espace public », *Histoire du Carnaval de Venise du XI^{ème} au XXI^{ème} siècle*, Paris, Pygmalion, 2013.

étalage. À cela, la *bautta* est imposée comme une sorte d'uniforme. D'une part, elle permet de lutter contre l'étalage du luxe, puisque sa fonction principale est de limiter les différenciations sociales par le vêtement, mettant tout le monde sur un même pied. D'autre part, parce qu'elle est exigée pour les nobles, elle leur empêche de sentir leur dignité atteinte au contact du peuple. Pour les femmes, la *bautta* apparaît comme un substitut du *zendàle*^{112*} – jadis utilisé dans les lieux de culte – dont le but est de préserver la pudeur et la décence de ces dernières. Quelques lois des années 1770 relèvent d'un souhait de combattre la dégradation des mœurs. En effet, elles obligent les femmes à se rendre au théâtre avec le visage couvert par le masque et avec des vêtements dépouillés de toute richesse. De plus, elles leur interdisent d'aller dans les cafés ou dans les cabinets de ces établissements. Toutefois et comme toujours, les textes législatifs suscitent des résistances.

Pour tout le monde, la *bautta* incarne un masque « moral ». Cela est sans compter la dichotomie de cette apparente moralité. En effet, les Vénitiens peuvent agir en toute impunité sous couvert du masque. Ce même masque sert tout autant à réprimer cette liberté qu'à mettre place un comportement rigide et austère.

Malgré une apparente rigueur des lois, la transgression et la liberté sont des mots d'ordre à suivre. Les législateurs eux-mêmes sont d'ailleurs les premiers sur la ligne de départ de ce jeu. Non exempts de vices, ils font également preuve de peu de rigueur concernant la rédaction des textes législatifs qui se trouvent alors truffés de fautes et de balourdises.

L'enchaînement de lois fréquemment éditées sur le même sujet entraîne des relâchements insolents de la part de ceux qu'elles visent ou une indubitable nonchalance de ceux qui devraient les faire respecter. Bien souvent, peu de monde leur prête attention ; elles perdent ainsi toute leur conviction et leur importance.

C. Les bénéfiques économiques générés par le carnaval

Malgré les croyances, Venise n'est pas un lieu où ses habitants s'adonnent au divertissement et au *far niente* constants. Le carnaval se trouve être la cause d'un fonctionnement florissant de l'économie de la ville, à la base de laquelle se trouvent notamment la fabrication d'objets typiques du carnaval comme les masques ou les vêtements et la vente de nombreux autres produits tels que le vin ou le café. En outre, l'afflux des étrangers conduit à la création d'une certaine industrie du tourisme.

¹¹² *Zendà, cendale, zendado ou zendaletto*. Il s'agit d'un grand châle noir à longues franges utilisé en temps de carnaval, couvrant à l'origine la tête et les épaules des femmes du peuple de Venise. Cette définition est donnée dans le glossaire de BERTRAND Gilles, *Histoire du Carnaval de Venise du XI^{ème} au XXI^{ème} siècle*, Paris, Pygmalion, 2013.

C'est au XVI^{ème} siècle que se développe une forte conscience du pouvoir attractif de la ville pour les étrangers sous le prisme de guides et des descriptions avantageuses de Venise. Néanmoins, le XVIII^{ème} est marqué par la prise de conscience des profits économiques des théâtres, des salles de jeu ou des restaurants, entraînés par le séjour des étrangers en temps de carnaval, ce qui favorise l'étalage des atouts de la Cité des Doges.

Tout au long des siècles, cette dernière perfectionne son art de l'accueil ; cela témoigne de son besoin de s'organiser quant à l'affluence massive des étrangers. Par exemple, il est possible de trouver des guides officiels aux alentours du Ponte del Rialto ou de la Piazza San Marco échangeant notamment les monnaies nécessaires pour les pèlerins en route pour la Terre Sainte. On y rencontre aussi des personnes parlant d'autres langues que l'italien et pouvant ainsi accueillir et orienter les étrangers dans la ville.

Les services hôteliers savent d'ailleurs appâter les amateurs de carnaval en proposant des prix intéressants – relativement inférieurs à ceux d'autres grandes villes européennes du XVIII^{ème} siècle. Leur petit secret réside dans la location d'appartements ou de chambres chez l'habitant, dotés d'un balcon sur le Canal Grande, permettant ainsi d'assister aux festivités carnavalesques à partir d'une loge de qualité.

En outre, de nombreuses boutiques d'alimentation s'ouvrent aux quatre coins de la ville pour répondre aux besoins des nouveaux venus.

La consommation de café engendre aussi beaucoup de bénéfices. En provenance de l'Orient, il arrive à Venise en 1570 par le biais d'un botaniste padouan, jadis médecin du consul de Venise en Égypte, du nom de Prospero Alpini (1553 – 1617). C'est en 1716 qu'est ouverte la première boutique de café. Le succès et la demande sont tels que Venise ouvre bientôt plus de deux cents cafés dont un grand nombre se trouve sous les arcades des Procuratie Vecchie et Nuove* au XVIII^{ème} siècle. *Angelo Custode, Duca di Toscana, Buon Genio, Il Doge, L'Imperatore, La Dama Veneta...* voilà quelques noms de cafés. N'oublions pas, bien sûr, le plus célèbre d'entre eux : le Caffè Florian. C'est en 1720 que Floriano Francesconi l'inaugure avec le nom *Alla Venezia Trionfante*. Il est très rapidement surnommé par le nom de son propriétaire. Tout au long des siècles, il accueille en effet les notables de la cité et les personnalités célèbres de passage à Venise comme Giuseppe Verdi (1813 – 1901), Alfred de Musset (1810 – 1857) ou Johan Wolfgang von Goethe (1749 – 1832).

L'organisation des fêtes privées à l'instar des bals et des banquets est une occasion d'encaisser beaucoup d'argent, puisque les nobles engagent souvent des spécialistes en charge de recruter des musiciens et de décider des repas.

Lors des réceptions de hauts dignitaires étrangers, La Sérénissime dépense des sommes d'argent considérables afin de mettre en place d'époustouflants spectacles pyrotechniques et aquatiques et d'organiser des banquets et des bals. Toutefois, la ville se voit récupérer des bénéfices,

puisque les dignitaires et leur suite déboursent souvent sans compter afin de profiter de leur séjour et de vivre « à la vénitienne », c'est-à-dire en utilisant particulièrement leur argent pour obtenir les meilleurs divertissements que la ville peut offrir.

Lors de la foire de la *Sensa* par exemple, les places et notamment la Piazza San Marco se noircissent de petites cahutes de commerçants qui vendent alors aux étrangers les productions artisanales comme le verre de Murano ou la dentelle de Burano.

À côté de la culture de l'incognito par le masque se développe une véritable civilisation du jeu. Certes, les autorités tentent de réguler les excès et les débauches liées aux jeux de hasard par différentes lois, mais en vain, car cette pratique est bien ancrée dans la ville. On joue partout : dans les *casini**, les boutiques de vin, dans les *maggazzini* (« débits de boisson »), dans les *osterie* (« tavernes »), dans les boutiques de barbiers... Même les rues et les places sont un terrain propice au jeu ; l'été, on joue souvent au *Lotto alla Venturina*^{113*}, géré directement par l'État. « Le matin une petite messe, l'après-midi une *bassetta*^{114*}, après souper une petite femme.¹¹⁵ » Ce proverbe vénitien prouve d'ailleurs que le jeu est une pratique incontournable de la journée des Vénitiens. Pour tout un chacun, jouer est le moyen d'améliorer momentanément son sort lors d'une époque où le grand commerce international n'assure plus le prestige mondial de la Cité des Doges. Pour les autorités, l'argent dépensé par les joueurs ou récupéré après les parties de loto public permet de renflouer les caisses de la ville et de compenser les pertes dans certains secteurs tels que ceux du cuir, des métaux ou des tissus.

Les cotisations versées par les propriétaires de *ridotti** constituent aussi une aide pour la ville. Un autre élément de la mise en place d'une politique du carnaval et de l'économie florissante de la ville est l'organisation très structurée de la corporation* des *mascareri* ou des fabricants de masques. Visant à défendre un artisanat spécifique produisant de très nombreux masques adaptés à toutes les conditions sociales, cette corporation* est une sorte de ramification de l'*Arte dei Pittori* (« Corporation* des Peintres »). Elle comprend toutes sortes de petits métiers d'art comme les dessinateurs, les papetiers, les artisans du cuir à la feuille d'or, les doreurs ou les miniaturistes*. Afin d'être protégés par l'État vénitien, les membres de la corporation* doivent

¹¹³ Le *Lotto alla Venturina* est un jeu très populaire pour lequel il existe de nombreuses variantes. Il s'agit d'un loto public organisé par les autorités de la ville. Voici la plus courante : à tour de rôle, les joueurs ayant choisi un nombre au hasard, tirent une boule en bois, marquée d'un numéro, dans un sac. Celui qui réussit à tirer avec la boule avec le numéro préalablement choisi remporte la partie.

¹¹⁴ Il s'agit d'un jeu de cartes entre un banquier et quatre joueurs en général avec deux jeux de cartes entiers : l'un pour ceux-ci et l'autre pour le banquier. Chaque joueur prend treize cartes. Il en choisit une, l'abat sur la table et lui assigne une mise d'argent. Le banquier dévoile alors ses cartes deux par deux. La première carte tirée est pour lui, la deuxième est pour les joueurs. Si la première carte est similaire à une des cartes couchées par les autres joueurs, il gagne la mise. Si la seconde carte est semblable à une des cartes couchées par un des joueurs, il paie au joueur en question la mise initialement décidée. Si le banquier amène deux cartes similaires aux cartes couchées, il gagne toutes les mises des cartes arrivées en double.

¹¹⁵ BERTRAND Gilles, « La fabrique du carnaval baroque : XVI^{ème} siècle-XVIII^{ème} siècle – La multiplicité des divertissements – Les plaisirs de la vie privée débordent sur l'espace public », *Histoire du Carnaval de Venise du XI^{ème} au XXI^{ème} siècle*, Paris, Pygmalion, 2013.

verser la *benintrada* – mot vénitien dérivant de *buon ingresso* (« bonne entrée ») – autrement dit un droit d'entrée.

Le masque étant l'apanage du carnaval et de la vie vénitienne au XVIII^{ème} siècle, il est produit et vendu en très grande quantité ; même les étrangers de passage dans La Sérénissime désirent respecter les traditions de l'incognito et se parent des plus beaux masques.

Certaines personnes pensent que le nom de Venise dérive de celui de Vénus. Ceci est notamment perceptible aujourd'hui au travers du nombre de demandes en mariage ou de voyages de noces dans cette cité féminine et de l'amour par excellence. Au siècle de la splendeur de La Sérénissime où divertissements et carnaval occupent une place prépondérante, celle-ci condamne tout autant la prostitution que ce qu'elle fait également commerce des amours charnelles. En effet, la prostitution apparaît comme avantageuse pour les autorités. Dans une ville où l'homosexualité est en vogue, les *carampane*^{116*} aident ainsi à freiner ces pratiques considérées comme un péché contre nature, puni de mort, en exhibant leurs charmes aux balcons ou sur les ponts et en les vendant. En outre, elles constituent un exutoire pour les nombreux soldats et marins présents à Venise. Courtisanes ou prostituées vendent leurs services à des nobles de familles vénitiennes illustres et surtout aux étrangers, désireux de goûter à tous les plaisirs de la ville... quels qu'ils soient.

Toutefois, le carnaval n'a pas seulement vocation à protéger la République par l'engendrement de bénéfices économiques et par la moralisation de la société recherchée avec l'usage codifié du masque. Il est aussi l'occasion pour le peuple vénitien de fuir la réalité de la décadence de Venise, notamment par la fête à outrance et par le rire. De plus, en multipliant les spectacles toujours plus sublimes et en favorisant les arts pictural, théâtral ou musical, la ville tente de briller encore plus aux yeux des grandes puissances mondiales.

2. Le carnaval : instrument d'exorcisation à l'aube de la chute de la République de Venise en 1797

Le XVIII^{ème} siècle vénitien est tout à fait paradoxal. La profusion d'œuvres théâtrales, musicales ou picturales entretiennent le mythe de Venise comme une ville intouchable, festive et protectrice des arts. Ces compositions constituent toutefois un exutoire pour les Vénitiens. Ils rient d'eux-mêmes et de leurs mœurs ou sont l'objet des caricatures d'artistes comme Anton Maria Zanetti (1679 – 1767), Giambattista Tiepolo ou Giandomenico Tiepolo. Rire pour chasser l'angoisse... Rire pour fuir la réalité d'une chute proche...

¹¹⁶ Il s'agit d'un synonyme de prostituée, de bas étage. Le terme dérive de *ca'* qui est un diminutif de *casa* (« maison ») et de *Rampani*, nom d'une famille de patriciens possédant des biens à San Cassiano, près de Rialto et étant propriétaires de maisons dans lesquelles elles travaillent.

A. Une triste fin pour Venise

« C'est le fort ordinaire de tous les États d'avoir leurs accroissements et leur décadence. Cette vicissitude est particulièrement remarquable dans les républiques. Celle de Venise en a plus qu'aucune autre éprouvé les effets.¹¹⁷ »

Par ces quelques mots, Louis XV¹¹⁸ (1710 – 1774) constate, dans les années 1750, le déclin que connaît Venise. La chute de la République de Venise est le résultat d'un long procédé débutant au XVI^{ème} siècle et dont le coup de grâce est asséné en octobre 1797.

Sa vitalité économique, sa puissance militaire et ses forces navales, la solidité de ses institutions et l'étendue de son empire d'outre-mer permettent à la Cité des Doges de s'imposer comme un acteur majeur sur la scène européenne, à la charnière du Moyen-Âge et des Temps modernes. Toutefois, les XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles marquent un repli de la ville sur elle-même : elle ne peut plus se mesurer, humainement et financièrement, aux grandes puissances. C'est pourquoi, elle se met en marge des grandes guerres européennes et adopte une politique de neutralité tout en misant sur sa diplomatie.

Venise voit sa souveraineté menacée, parce qu'elle perd peu à peu différentes possessions territoriales qui assuraient son prestige d'antan. En outre, elle doit sans cesse lutter contre des menaces multiples et des affrontements retentissants afin de défendre et de conserver sa souveraineté et son rang. Son opposition constante avec l'Église à Rome ébranle sa puissance. Elle se heurte continuellement à diverses puissances qui remettent en cause sa domination, comme c'est le cas de l'Espagne.

Dans ce contexte diplomatique perturbé et incertain, entre souhait de repli et inspiration au sursaut, la République de Venise se trouve soudainement plongée dans des affrontements récurrents contre les Ottomans entre 1645 et 1718. Bien qu'elle réussisse à leur tenir tête, elle ressort isolée et affaiblie par les défaites. Ses ambitions impériales sont mises à mal. Dès lors, La Sérénissime se retire vers l'Adriatique, où elle possède de solides implantations sur le littoral – depuis l'Istrie^{119*} jusqu'à l'Albanie^{120*} – et dans les îles Ioniennes^{121*}. Cela consacre de manière définitive le recul de la puissance de la cité vers la Terra Ferma aux dépens de ses territoires possédés en outre-mer.

¹¹⁷ GACHET Delphine, SCARSELLA Alessandro, *Venise – Histoire, Promenades, Anthologie & Dictionnaire*, Paris, Robert Laffont, 2016, p. 129.

¹¹⁸ Dauphin de France de 1712 à 1715. Roi de France et de Navarre de 1715 à 1774.

¹¹⁹ L'Istrie est une péninsule de la Mer Adriatique. Son littoral s'étend du golfe de Trieste jusqu'à la baie de Kvaner. Son territoire comprend avant tout la Croatie mais également une partie de la Slovénie et de l'Italie.

¹²⁰ Bordée par les mers Adriatique et Ionienne, l'Albanie est un territoire d'Europe du Sud et à l'ouest de la péninsule des Balkans. Elle possède des frontières communes avec le Monténégro au nord-ouest, le Kosovo au nord-est, la Macédoine à l'est et la Grèce au sud-est.

¹²¹ Les Îles Ioniennes correspondent à un archipel de la Mer Ionienne. Elles sont composées de sept îles principales aux abords des côtes occidentales de la Grèce : Corfou, Paxos, Leucade, Céphalonie, Ithaque, Zante et Cythère.

Au XVI^{ème} siècle, Venise est une ville prospère, une des premières villes d'Italie et une grande métropole européenne. Bien que son déclin soit suffisamment amorcé, elle continue toutefois à gouverner de vastes territoires peuplés aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles. En 1790, ses possessions comptent pour la seule partie italienne, plus de deux millions huit cent trente-cinq mille habitants. En outre, la Terra Ferma connaît une croissance démographique importante, grâce à la vitalité des zones rurales. Cela compense des populations perdues dans le passé lors des conflits avec les Ottomans. De plus, la ville et ses activités étant attractives, elle conserve son profil cosmopolite. Aux côtés des Vénitiens s'ajoute un nombre certain de migrants séjournant plus ou moins longtemps : ils sont Vénitiens des domaines d'outre-mer ou de la Terra Ferma, Italiens des divers États de la péninsule ou étrangers (Allemands, Grecs orthodoxes, Anglais, Hollandais...). Toutefois, les grandes pestes de 1575-1577 et de 1629-1631 sont un coup dur pour la ville qui perd entre 15% et 30% de sa population. Dès lors, elle connaît une fluctuation démographique et ne parvient plus à dépasser le seuil des cent cinquante mille habitants. En considérant les métropoles européennes, Venise montre des signes indubitables de fatigue et recule au neuvième rang des cités européennes les plus peuplées entre le début du XVII^{ème} siècle et le XVIII^{ème} siècle.

La morosité démographique des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles a des répercussions sur la classe dirigeante de la Cité des Doges. Le patriciat* vénitien connaît alors une véritable crise se caractérisant par un accroissement des inégalités et par un déclin numérique. En effet, de nombreux nobles meurent à la suite des épidémies de peste ou lors des guerres contre les Ottomans, puisqu'ils sont enrôlés dans les armées de la ville et notamment sa flotte. Par ailleurs, cette noblesse est secouée par de profondes inégalités de fortune et de condition. Durant ces deux siècles précédant la chute de la République de Venise, son commerce maritime international décline. Ainsi, les plus opulents nobles réinvestissent leur fortune dans le foncier à travers le bâti vénitien ou les grands domaines agricoles de la Terra Ferma. Cela leur procure des rentes régulières et leur assure une certaine stabilité patrimoniale. Néanmoins, les nobles ne prédisposant pas de fonds suffisants se retrouvent alors dans une position médiocre, voire misérable et vivent dans une précarité relative à l'aide de petites rentes et d'emplois publics secondaires. Au XVII^{ème} siècle particulièrement, les stratégies matrimoniales mises en place par les nobles les plus riches visent à limiter les mariages aux bénéfiques d'héritiers permettant la transmission patrimoniale sans dispersion. Par corrélation, le nombre des célibataires ou d'alliances roturières augmente, notamment chez les nobles les moins fortunés, ce qui conduit globalement à une diminution quantitative de la noblesse.

Ce recul démographique de la strate nobiliaire et les inégalités toujours plus fortes retentissent par conséquent sur le fonctionnement institutionnel de La Sérénissime.

De surcroît, le mythe d'une puissance et d'une richesse vénitiennes construites sur le négoce entre Orient et Occident se trouve fragilisé. Le déclin est aussi généralisé, puisqu'il touche l'ensemble des trafics de la Méditerranée. Venise est en effet confrontée aux pirates et à une forte concurrence européenne venant des Anglais, des Hollandais, et surtout des Français. En outre, les trafics les plus bénéfiques à Venise s'en vont vers d'autres horizons. À ses difficultés commerciales s'ajoute une crise concernant la construction navale, notamment privée, ce qui entraîne un décroissement de l'activité de l'Arsenale. Toutefois, les guerres contre les Ottomans étant terminées et les Vénitiens n'ayant donc plus besoin de navires de guerre, l'Arsenale réoriente sa production. Ainsi, il construit des navires marchands armés, permettant de se défendre contre les différents attaquants.

Compte tenu des risques du commerce maritime, de la diminution de ses bénéfices économiques, de la concurrence d'autres puissances étrangères et de la discrétion désormais ancrée de la République de Venise quant aux échanges commerciaux internationaux, les Vénitiens investissent alors en direction de la terre. Grâce aux domaines agricoles et notamment aux rendements céréaliers, ils réalisent là des placements plus sûrs. Ils deviennent de véritables gestionnaires fonciers contrôlant leurs affaires et leurs terres, les méthodes d'exploitation et de production, ainsi que les rentes appréciables qu'ils obtiennent alors.

Ce rôle charnière entre la Terra Ferma et le monde adriatique conduit Venise à se transformer en un pôle économique régional. Aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, elle consomme une immense quantité d'aliments, de matières premières, de matériaux combustibles ou de produits manufacturiers. La ville apparaît alors comme un carrefour commercial terrien considérable. En effet, des marchandises venant des quatre coins de la péninsule se vendent sur les marchés en plus des produits régionaux de la Vénétie. En outre, la ville se définit comme un centre industriel actif. Au XVI^{ème} siècle, elle est un des premiers foyers européens dans les secteurs de la laine, de la soie, de la verrerie, de la savonnerie et de l'imprimerie. Aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, elle se spécialise dans la production d'objets manufacturés de plus haute qualité comme les soieries rehaussées d'or et d'argent.

En 1789-1790, le succès de la Révolution française est indubitable. La réponse de Venise est un refus de choisir entre la France et l'Autriche et une certaine méfiance quant aux dangers d'une pénétration massive d'idéaux révolutionnaires. Au printemps 1796, les armées françaises déferlent dans la péninsule – choisie comme champ de bataille – vainquent les Piémontais, attaquent la Lombardie autrichienne et s'emparent de Milan. Les Autrichiens se replient alors sur la Vénétie. Bien qu'elle proclame sa neutralité, celle-ci ne peut empêcher l'affrontement des Français et des Autrichiens sur ses territoires. En août et en septembre, de nouvelles troupes

autrichiennes envahissent l'Italie. Là encore, Napoléon Bonaparte¹²² (1769 – 1821) ressort victorieux. Ces nombreux bouleversements ouvrent les yeux de la République de Venise. Elle constate en effet que les équilibres européens permettant sa survie sont irrémédiablement rompus. En outre, elle est victime du désir autrichien ou français de posséder ses territoires afin de la protéger ou, au contraire, de l'assujettir. Toute résistance est donc vouée à l'échec et entraînerait des massacres et des destructions. Néanmoins, un premier coup est porté par Bonaparte qui déclare la guerre à Venise, au printemps 1797, par l'utilisation de provocations et de prétextes. Le 17 octobre, à Passariano, est signé un traité de paix entre la France et l'Autriche. Cette dernière reçoit la Vénétie, l'Istrie*, la Dalmatie*. La République cisalpine^{123*} reprend Bergame, Brescia et Crema. La France récupère les Îles Ioniennes* et quelques territoires albanais ayant appartenu à Venise. C'en est fini de Venise et de son indépendance...

Bien que les avis diffèrent en fonction des nations, les voyageurs de passage à Venise pour un court ou un long séjour témoignent négativement quant au carnaval et les masques. La Sérénissime accueille de nombreux étrangers. Ce sont avant tout les Anglais et les Français qui prennent la plume afin de faire part de leur ressenti.

Jusqu'aux années 1740, les Anglais sont unanimes à déclarer que le carnaval est le plus grand divertissement à Venise et l'un des plus exceptionnels en Italie. Selon eux, les Vénitiens choisissent l'incognito pour vivre avec folie, et irrégularité et jouir d'une entière liberté. Le carnaval est perçu comme une période où dérèglement et transgression sont les maîtres mots. La mascarade* permet de changer de personnalité ou de valeurs.

Toutefois, les voyageurs britanniques ne se laissent pas abuser par cette frénésie généralisée. Ils adoptent une attitude distante vis-à-vis du masque qu'ils jugent peu transcendant finalement. En effet, la liberté qu'il assure n'est qu'illusoire : il s'agit en réalité d'un stratagème gouvernemental de haute surveillance du peuple. Ils détruisent également le mythe de Venise comme un temple des plaisirs et d'éveil des sens. En outre, ils participent peu à la vie locale ou aux festivités.

Durant les premières décennies du XVIII^{ème} siècle, le point de vue français est sensiblement différent. Ils sont plus enthousiastes et moins inquisiteurs que les Anglais par rapport au masque. Pour eux, il est un stéréotype d'impunité et de débauche. Ils pensent que malgré le contrôle de l'État, il est tout à fait possible de vivre avec fracas sous couvert du masque ; ce qui conduit alors à la peinture d'un tableau moral fort sombre. Le désordre des sens engendré par

¹²² Premier consul de la République de 1799 à 1804. Président de la République italienne de 1802 à 1805. Médiateur de la Confédération suisse de 1803 à 1813. Protecteur de la Confédération du Rhin de 1806 à 1813. Roi d'Italie de 1805 à 1814. Prince Souverain de l'Île d'Elbe. Empereur des Français de 1804 à 1814.

¹²³ La République cisalpine est fondée le 27 juin 1797 par Napoléon Bonaparte. Elle fusionne les républiques cispadane et transpadane. Géographiquement, elle correspond à Milan et à ses environs.

le carnaval plaît beaucoup aux Français. En épousant ainsi ce mode de vie hédoniste¹²⁴, ils peuvent dépenser pour s'enivrer de plaisirs et réaliser leurs fantasmes.

Néanmoins, le regard des étrangers évolue lors de la deuxième moitié du siècle. Les voyageurs de toutes les nations se désintéressent du carnaval et des masques. Ils restent moins de temps à Venise et préfèrent d'ailleurs le « carnaval estival ». Désormais, ils portent leur intérêt sur les institutions de la République de Venise et utilisent leur séjour comme un tremplin pour leur carrière. Ils prennent davantage de temps pour acheter des œuvres d'art afin d'agrémenter leurs collections.

Alors que les étrangers espèrent du carnaval qu'il leur permette de porter ou de contempler des masques variés et de caractère, ils décrient l'uniformité des masques qui règne à Venise. À partir des années 1750, ils s'accordent tous pour dire que la *bautta*¹²⁵ a pris le dessus sur toutes les autres formes de vêtements ou de masques. À leurs yeux, elle est un uniforme endossé par tout le monde, revêtu en de multiples occasions et qui rend la distinction sexuelle très difficile. Le caractère répétitif et monochromatique de ce costume est critiqué. Le masque étant très hermétique, il dérobe la beauté naturelle, ce qui frustre les visiteurs qui ont tant entendu parler des charmes des Vénitiennes. En outre, l'aspect fantomatique et l'invitation à la luxure incarnés par le masque dérange les étrangers. Enfin, ils déplorent grandement que le masque dissimule le visage et sa vérité.

Par ailleurs, cette fin inéluctable de Venise transparaît tout particulièrement dans l'oeuvre *Divertimento per li Regazzi*¹²⁶ de Giandomenico Tiepolo. Réalisé entre 1797 et 1804, ce recueil consiste en une confrontation directe avec la réalité et l'Histoire et non en une fuite. Il sait que tout entreprise est vaine quant au cours du temps et aux bouleversements politiques et artistiques. Il ne lui reste ainsi qu'à s'isoler et à conter l'histoire de Pulcinella. Au travers de l'irréductible ambiguïté de Pulcinella, il se moque de ses contemporains et de lui-même. L'artiste ponctue son histoire de références à sa société, ses mœurs et à la chute de sa Venise. Il exorcise la tristesse ressentie par rapport à cela par le rire, par la prise de distance, par l'ironie. Bien conscient que son monde est fini, il s'adresse aux personnes encore capables de comprendre et d'aimer ses Pulcinelli et d'être enchantées par le récit, sans forcément prêter attention aux allusions à la contemporanéité, les enfants.

¹²⁴ L'hédonisme est une doctrine philosophique qui considère que la recherche du plaisir et l'évitement de la souffrance sont l'objectif à atteindre de l'existence humaine.

¹²⁵ La *bautta* est un nom de masque dont l'auteur parle dans le troisième chapitre.

¹²⁶ Vous trouverez les différentes planches aux **illustrations 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67 et 68** aux pages 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173 et 174.

B. Rire pour chasser l'angoisse

Sans doute dans le but d'oublier, l'espace d'un instant, la triste réalité d'une Venise qui n'est plus au summum de son prestige et de sa puissance, les Vénitiens cherchent à rire et à se divertir. Parmi eux, trois artistes, que sont Anton Maria Zanetti, Giambattista Tiepolo et Giandomenico Tiepolo, rompent avec la tradition célébrant le mythe de Venise et la volonté de retranscrire la vie quotidienne. Ils traitent le carnaval et les masques sous le prisme de la caricature, de la parodie et de la dérision.

De 1716 à 1750, Anton Maria Zanetti ouvre la voie à cette pratique en dessinant sur ses planches une diversité de personnes isolées : amis ou célébrités de l'époque. Pour un néophyte, il semblerait difficile de caricaturer un masque, qui est, par essence, impersonnel et irréductible à une apparence individuelle ou précise. Toutefois, l'artiste trouve les réponses en accentuant les traits du masque. Tout devient ainsi proéminent. En outre, il confère une certaine animalité au masque en traçant le nez comme un museau. Il fait disparaître les yeux sous le pan du tricorne qui est une composante de la *bautta*¹²⁷. Il représente également ses personnages de dos ce qui rend leur identification encore plus difficile qu'en étant simplement masqués. Anton Maria Zanetti réalise aussi des caricatures de personnages non masqués. C'est l'occasion pour lui de montrer ces personnes dans toute leur individualité, mais surtout dans toute leur dérision de se sentir vulnérables, parce qu'elles ne sont plus protégées par le masque. De surcroît, il tourne en plaisanterie tous les comportements des différentes catégories sociales ou professionnelles, comme celles des chanteurs d'opéra ou des ballerines.

Giambattista Tiepolo se consacre à la caricature des années 1730 jusque vers 1760. Pour lui, elle est avant tout un moyen de réfléchir sur la condition humaine. Il met en scène un motif originaire de l'invention de la caricature : la comparaison entre les traits normaux d'un visage et ses déviations, ses divergences avec l'idéal de beauté. Les personnages caricaturés par l'artiste appartiennent à notre monde. Se complaisant à dessiner la déformation humaine, il la représente tantôt impitoyable, tantôt grandiose. Pour Giambattista Tiepolo, la caricature n'implique pas de régression, vers un style enfantin ou griffonné. Qualifiées par un style noble, ses caricatures constituent un aspect fondamental de sa vision artistique : la mise en évidence de la vérité ridicule des individus, opposée et complémentaire à la fonction sublime des histoires, des contes, des allégories. Il s'amuse à représenter ses personnages en *bautta* dans des positions très étranges qui provoquent ainsi le rire. Ils sont parfois immobiles, avec les mains en avant comme s'ils désiraient attraper quelque chose qu'il est impossible d'identifier. Quelques fois, une figure est courbée et vue de dos. Son chapeau et son masque sont à peine visibles. Son attention semble être attirée par une énorme bosse... qui n'est autre que le

¹²⁷ La *bautta* est un nom de masque dont l'auteur parle dans le troisième chapitre.

postérieur d'un autre sujet masqué, qui est alors réduit à cette unique partie du corps. Ses motifs récurrents sont les personnages de la *Commedia dell'Arte*, tout particulièrement des Pulcinelli.

Celui qui contribue considérablement à l'art caricatural et parodique est Giandomenico Tiepolo. Sa production est avant tout riche de scènes de la vie quotidienne, de personnages en *bautta*, de costumes de la *Commedia dell'Arte* et de Pulcinella... de très nombreux Pulcinelli. L'humanité dépeinte par l'artiste aime le déguisement et se targue d'avoir renoncé à son identité historique. Elle brûle joyeusement son être dans le jeu éphémère des apparences, se multipliant à l'infini. L'artifice se substitue à la nature. Ses personnages sont très souvent isolés, vus de dos ou de profil. Par le biais d'une vision parodique, il met en scène une société en crise, un monde contemporain dicté par l'impunité, la transgression et la débauche ; ce qui n'est guère apprécié par les familles nobles de Venise. C'est pourquoi l'artiste œuvre souvent de manière privée, quasiment souterraine et pour son seul plaisir. Il fait sortir les masques du cadre tranquille de la scène de genre* pour les transformer en de véritables pions d'un jeu pictural remettant en cause la réalité de son temps. *Divertimento per li Regazzi*¹²⁸ est une réponse toute personnelle de Giandomenico Tiepolo aux pratiques carnavalesques au moment de la chute de la République de Venise. C'est ainsi qu'il élabore des caricatures révolutionnaires – souvent anonymes – en inversant les rôles de ses personnages ce qui crée le désordre et la confusion au sein de la noblesse ou en remplaçant le lion ailé de saint Marc par des bonnets phrygiens et des drapeaux tricolores. Pantalone incarne alors la Venise trompée par les Français et livrée aux Autrichiens ainsi que le symbole d'une incapacité vénitienne à résister aux envahisseurs. En outre, il parodie la tradition de la peinture vénitienne dans cette série – produite alors que les Autrichiens contrôlent Venise – en reprenant notamment des motifs de son art ou de celui de son père. Le personnage de Pulcinella, quant à lui, apparaît comme une parodie christique. Entre plusieurs plats de *gnocchi*, divers verres de vin et des divertissements carnavalesques ou grivois, Pulcinella est arrêté, jugé, pendu ou fusillé par ses semblables. Ici, le parallèle avec le Christ se sacrifiant pour l'humanité est tout à fait réalisable... À nous d'imaginer ce que le sacrifice de Pulcinella répare.

Parler de l'alliance entre le rire et Venise sans évoquer Carlo Goldoni (1707 – 1793) serait une erreur. À l'instar de Pietro Longhi, il témoigne de la contemporanéité, des mœurs carnavalesques ou sociales de Venise dans ses pièces de théâtre. Son attitude vis-à-vis du masque est paradoxale. Il souhaite en finir avec les figures stéréotypées de la *Commedia dell'Arte* pour mettre en lumière des personnages vrais, laissant transparaître leurs sentiments. Toutefois, il ne peut pas échapper à cette omniprésence du masque qui est une réalité sociale

¹²⁸ Vous trouverez les différentes planches aux **illustrations 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67 et 68** aux pages 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173 et 174.

de son temps. Désireux que ses comédies soient un miroir du monde, il se doit d'utiliser les masques, qui deviennent alors incontournables.

La *bautta* fait partie de ses pièces et adopte chez lui d'autres fonctions, quelques fois éloignées de celles qu'on lui prête. À ses yeux, elle est une arme de combat pour la morale et la vérité, bien qu'elle soit mise en scène dans des situations ridicules et amusantes. Elle est à la fois un accessoire comique et un outil de savoir. Carlo Goldoni l'utilise pour obtenir une nature idéologique et des personnages authentiques, parce qu'ils témoignent de leurs ressentis. L'ingéniosité de Goldoni réside dans le fait qu'il exploite la *bautta* de façon provisoire. En effet, les moments où les personnages doivent être masqués sont ponctués d'instantanés où ils retirent le masque pour afficher leur visage naturel. Ainsi, le jeu entre le dévoilement et la reconnaissance s'en trouve décuplé. De surcroît, la *bautta* permet de mettre en exergue les croyances simplistes, les impostures, les mauvaises passions gouvernant les rapports humains. La *bautta* est avant tout l'apanage des femmes qui s'émancipent de plus en plus dans le théâtre du dramaturge. Ce sont elles qui savent la mieux l'utiliser : comme arme de combat contre l'injustice et l'immoralité ou comme instrument d'affirmation de leur indépendance vis-à-vis de la gent masculine. Objet de surveillance ou d'espionnage, la *bautta* leur permet également de fuir un homme trop entreprenant ou de défier la censure. De plus, elles sont bien plus capables que les hommes ou que les étrangers de découvrir l'identité d'un porteur de *bautta*. En effet, pour identifier une personne masquée, il faut avoir l'œil avisé ou la connaître très personnellement. Toutefois, la marge d'erreur est grande. Quel que soit leur âge, elles manient les ficelles du jeu de la reconnaissance. Parfois, elles ne désirent pas se démasquer et sont intransigeantes sur ce point. D'autres fois, elles sont d'accord pour ôter le masque, mais, avant, elles s'en donnent à cœur joie de faire languir les hommes.

La particularité des pièces de Goldoni est qu'elles sont souvent le terrain de jeu des masques. Dans ce cas-là, le dramaturge fait toujours aboutir son action vers un démasquage. Tôt ou tard, la femme qui surveille son mari ou les amants qui s'adonnent à leur aventure amoureuse dans le plus grand secret sont démasqués.

En outre, ses pièces se caractérisent par une osmose entre la société – incarnée par les spectateurs – et le théâtre – représenté par les personnages. Il met en scène un carnaval qui se suffit à lui-même aux côtés d'un carnaval qui a besoin des nobles, des bourgeois et du peuple pour exister.

Ses comédies sont des documents précieux puisqu'elles mettent en scène un carnaval vénitien animé d'un mélange de gaieté et de gravité. Bien qu'il propose une image moins troublée et sombre que celle déclarée par les voyageurs, Carlo Goldoni offre un théâtre de la réalité vivante, qui contribue également à la formation du mythe de Venise. Par l'utilisation de personnages hauts en couleurs, de femmes émancipées et rusées, par un mélange entre petites gens et

bourgeois fortunés, par un jeu des masques – tantôt présents, tantôt absents – et bien d’autres astuces comiques, le dramaturge vénitien sait comment provoquer le rire. De plus, en conduisant les personnages à être vrais et à dévoiler leurs sentiments, ils apparaissent ainsi comme étant plus proches des spectateurs. Ceux-ci peuvent alors s’identifier à eux ou à leurs actions. N’importe quel Vénitien pourrait reconnaître une part de sa personnalité ou de son quotidien grâce aux personnages des pièces de Goldoni.

Aussi futile que cela puisse paraître, le rire est engendré par le fait que la comédie est drôle par définition. En outre, elle conduit au rire en accentuant, de manière générale, les traits de personnalité, les vertus ou les vices et met en scène des archétypes comme le mari trompé, la fille contrainte d’obéir aux désirs de son père, l’épouse rusée et manipulatrice ou l’avare. Cela est bien connu que la parodie ou la moquerie des us et coutumes, des comportements, des caractères provoque le rire. Enfin, le théâtre a ce pouvoir d’amener les spectateurs dans un autre monde, bien éloigné des maux historiques, politiques, économiques, sociaux ou religieux.

Le divertissement fait partie intégrante de la vie des Vénitiens qui cherchent à fuir la déchéance de la République de Venise ; la comédie est donc un bon outil à cela.

C. Les arts et les spectacles : tentative pour conserver une image de ville puissante et fastueuse

Tout au long des XVI^{ème}, XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles se diffusent dans toute l’Europe des images fondant le mythe carnavalesque de Venise.

Cette production est avant tout dominée par la gravure. L’idée est de donner à voir aux contemporains, Vénitiens ou non, les mœurs de La Sérénissime à ces époques. Ce sont surtout Giacomo Franco (vers 1550 – 1620) et Francesco Bertelli (? – 1629) qui font connaître le carnaval. *Habiti delle donne veneziane* (1591 – 1609) et *Habiti d’huomeni et donne venetianae con la processione della Serma Signoria ed altri particolari* (1610) sont les deux ouvrages d’envergure de Giacomo Franco. En effet, ses images bénéficient du privilège ducal ce qui leur permet de devenir officielles, d’une certaine manière. Il représente des costumes très diversifiés et des habits luxueux ainsi que de nombreux masques dont certains sont une esquisse de la *bautta*¹²⁹. C’est grâce aux gravures de Francesco Bertelli que se répand l’image de Venise comme une ville des plaisirs, où fourmillent les courtisanes et les personnages de la *Commedia dell’Arte*. Son recueil *Il Carnevale Italiano Mascherato ove si Veggono in Figura Varie Inventioni di Capritii* (1642) constitue le premier véritable répertoire des différents costumes et masques habituellement endossés lors du carnaval au XVII^{ème} siècle. En outre, il touche un large public. Là encore, les images ne présentent que des ébauches de *bautta*.

¹²⁹ La *bautta* est un nom de masque dont l’auteur parle dans le troisième chapitre.

Parallèlement à ses ouvrages associés à un accès plus généralisé et démocratisé des images, la deuxième moitié du XVII^{ème} siècle produit des recueils s'adressant à un public plus élitiste, c'est-à-dire d'amateurs cultivés et riches. Ils témoignent de la politique carnavalesque menée pour la gloire des hauts dignitaires reçus dans la ville et incarnent une sorte de propagande tant pour la ville que pour ceux-ci.

Par ailleurs, ces gravures du XVII^{ème} siècle ouvrent la voie à une très importante production picturale engendrée par l'élaboration de *vedute*. Le XVIII^{ème} siècle est l'Âge d'Or du *vedutismo*.

À partir des années 1720, les *vedute* séduisent les plus célèbres commanditaires et les plus grands amateurs d'art. Ils recherchent avant tout une image concrète de La Sérénissime et de ses atouts.

Bien qu'ils avouent régulièrement que l'omniprésence des masques et que les festivités constantes les ennuient, les étrangers achètent assidûment des *vedute*, regorgeant souvent de masques. Elles sont un moyen de garder le souvenir de leur passage dans la cité éternelle et des mœurs qu'ils ont pu vivre, ne serait-ce que le temps d'un court séjour. Grâce à eux, le marché de l'art vénitien est florissant.

En revanche, les nobles vénitiens ne raffolent guère de ce type de peintures. Ils préfèrent la peinture d'Histoire, parce qu'elle est davantage apte à représenter l'apothéose de leurs actions ou de leurs familles sous le prisme de représentations allégoriques et mythologiques. Ils chérissent également les images évocatoires des fêtes publiques de La Sérénissime, puisqu'elles mettent en scène le pittoresque et des événements historiquement datables. En outre, ils rechignent à devenir les acteurs anonymes d'un carnaval permanent, puisque les personnages de ces *vedute* sont souvent réduits à de simples *macchiette* (« taches »). Ils accordent peu d'intérêt à ces images qu'ils peuvent contempler réellement à travers leurs fenêtres. Aux yeux des nobles vénitiens, les *vedute* apparaissent comme des images génériques de leur cité, bien éloignées de leurs préoccupations, parce qu'ils ne comprennent pas qu'elles puissent mettre en lumière les mérites et les richesses culturels de la ville.

Toutefois, les *vedute* remportent un franc succès, car elles contribuent à façonner le mythe de Venise au travers des différentes sublimes architectures, de la représentation des événements festifs du carnaval et des masques. En effet, lorsque l'on observe les tableaux de près ou les dessins préparatoires, on s'aperçoit que les peintres ont accordé de l'importance aux détails et que les masques sont dépeints avec toute leur véracité.

Les nobles vénitiens apprécient les scènes de la vie quotidienne qui localisent alors les masques dans un contexte de vie – en plein air ou à l'intérieur des palais – et détaillent leurs habitudes et leurs mouvements. Ces scènes du quotidien sont d'ailleurs l'occasion pour les artistes de représenter les habits carnavalesques ; elles permettent ainsi de fixer la mémoire des

coutumes vestimentaires. C'est pourquoi les peintures de Pietro Longhi ou les cent soixante aquarelles de Giovanni Grevenbroch (1731 – 1810) dans son recueil *Gli abiti de' Veneziani* de 1754 remportent un franc succès.

De plus, l'art du portrait connaît un engouement certain au XVIII^{ème} siècle. Pour les étrangers, il est l'occasion de s'octroyer une identité vénitienne, d'une certaine manière, en se faisant peindre avec la *bautta* à la main ou sur le haut de la tête. Pour les Vénitiens, surtout les nobles, le portrait est le moyen de figer sur la toile une image de pouvoir et d'invincibilité par rapport aux maux historiques.

Par conséquent, La Sérénissime abrite une diversité typologique des images (peintures sur toile, à fresque* ou sur éventail, aquarelles, dessins, caricatures, gravures...) et une profonde liberté iconographique nourrie de sujets historiques ou quotidiens, de motifs religieux ou allégoriques, de *vedute* ou de portraits... Cela conduit donc à une pleine satisfaction aussi bien des goûts de la clientèle cosmopolite des voyageurs que de ceux des Vénitiens. Ainsi, les images rencontrent un franc succès. Leur achat favorise le marché de l'art vénitien et contribue à redorer le statut de Venise telle une ville berceau et protectrice des arts.

Bien qu'à ces époques, ces images rencontrent quelques détracteurs, elles constituent des documents précieux pour la postérité. En effet, elles complètent nos connaissances concernant le carnaval, son histoire, sa politique, ainsi que les personnes masquées et leur lien entre elles ou par rapport à l'espace. Elles évoquent les goûts et les attentes d'un public composé de Vénitiens et d'étrangers. Elles permettent également de combler les lacunes laissées par les documents écrits. Toutefois, elles ne sont pas de simples reflets du réel, mais bien des constructions concrétisant les choix des commanditaires ou des artistes : en général, montrer le pouvoir, la richesse, les atouts.

Les différentes fêtes organisées en l'honneur des hauts dignitaires de passage dans la ville sont aussi l'occasion pour la ville de paraître toujours grandiose et fastueuse. En effet, c'est lors de ces événements que Venise déploie tout un armada de spectacles diversifiés : pyrotechniques, aquatiques, chantés, dansés, joués, masqués... Elle ne lésine pas sur les dépenses : il en va de sa réputation en tant que ville de pouvoir et de prestige ; elle sait que ces accueils d'étrangers engendrent de nombreux bénéfices économiques. Tous les habitants sont mis à contribution afin d'être les acteurs de cette pièce de théâtre géante. L'illusion est parfaite. Les dignitaires sont alors impressionnés par ces richesses et ces fastes. Nul ne se doute que la ville fait face à une déchéance sans précédent, car le paraître l'emporte sur l'être.

Bien que Venise soit à l'aube de sa chute, cela ne l'empêche pas de danser et de jouer de la musique. Elle abrite d'ailleurs en son sein les plus grands *maestri di cappella* (« maîtres de chapelle ») ou les plus grands compositeurs d'opéra. Les bals sont souvent donnés dans les

palais. Ils sont l'occasion de se montrer au reste de la société et de pratiquer les danses à la mode, comme le menuet.

3. La fête et la synesthésie

La Cité des Doges est une véritable scène ouverte à la célébration. Spectacles pyrotechniques, régates, musique, danse... tout cela anime le quotidien des Vénitiens et des Vénitiennes, mais également les peintures, comme celle¹³⁰ que Giandomenico Tiepolo propose en 1755. Et quand le son ou le mouvement s'invitent à la fête, c'est une toute autre peinture qui s'offre à nos yeux : celle où tous nos sens sont éveil. C'est alors que cette surface bidimensionnelle qu'est la peinture prend vie...

A. La danse en Europe aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles

Le XVII^{ème} siècle européen connaît une crise des nombreuses Cours ainsi qu'un accroissement progressif de l'influence et du pouvoir de l'Espagne. Ces changements éthiques et sociaux conduisent à une instabilité politique et économique ; la péninsule italienne est particulièrement touchée. La culture de cette époque se caractérise par un enchevêtrement inextricable de forces opposées et se déplace entre classicisme et nouvelles sciences, entre conservation et innovation, entre vieux et nouveau, exposant ainsi toutes les contradictions de cet âge de passage.

La fête baroque se définit par une construction communicative aux contours insaisissables et contrastés ainsi que par un jeu complexe de bruits et de mouvements, de sollicitations visuelles et auditives, de rhétorique, de drame, de comédie, de poésie. De plus, elle apparaît comme une machine ingénieuse ayant pour but d'enseigner, de persuader, d'émerveiller et d'émouvoir grâce à ces changements de scène et à cette abondance d'effets. L'intermède se manifeste notamment comme une synthèse de tous les éléments du spectacle et une sorte de langage privilégié afin d'accentuer la puissance de l'action. Divertissement entre les différents actes d'une pièce, il mêle la danse, le chant et la musique.

À côté de la vision absolutiste de la Cour pouvant s'offrir des spectacles élitistes et grandioses, s'accroît une tendance à la divulgation, à la démocratisation, par le biais d'ouvertures de théâtres payants, soit pour les représentations de la *Commedia dell'Arte*, soit pour le mélodrame^{131*}.

¹³⁰ Vous trouverez l'œuvre à l'**illustration 3** à la page 141.

¹³¹ Œuvre dramatique accompagnée ou soutenue par la musique, le mélodrame met en scène des situations caractérisées par l'invraisemblance et le pathétique de l'intrigue, l'outrance du ton et des caractères ainsi que la volonté de frapper exagérément la sensibilité.

La danse occupe une place importante dans le spectacle : qu'il soit lyrique ou comique. En effet, les artistes de la *Commedia dell'Arte* sont protéiformes : ils sont bien évidemment acteurs, mais également musiciens, mimes et bien souvent danseurs et acrobates. Cette technique chorégraphique est d'ailleurs utilisée au sein des intermèdes qui mélangent des personnages comiques, grotesques et caricaturaux avec une liberté musicale et orchestrale considérable. De surcroît, la danse accompagne également les représentations lyriques. Elle est un support fortifiant du spectacle ayant pour vocation la représentation plus que la narration ou la vraisemblance. En outre, elle permet de transporter le public dans un voyage purement musical, non accompagné d'un texte provenant d'un livret^{132*}.

Avec l'émergence d'acteurs professionnels et le déclin des Cours, le théâtre des dilettantes acquiert une certaine consistance et donne vie à une riche production dramaturgique et chorégraphique. Ils trouvent dans les académies – qu'elles soient d'origine laïque ou religieuse – un lieu de sociabilité et d'éducation physique et artistique du jeune homme aristocratique. Ainsi, ce dernier est formé dans sa totalité pour répondre à tous les comportements sociaux reconnus fondamentaux pour l'étiquette.

Néanmoins, la danse s'émancipe des différentes formes de théâtre pour devenir un art à part entière du nom de ballet. Au XVII^{ème} siècle, la France abrite plusieurs types de ballets connaissant tous de notables succès. Le ballet-mascarade est une sorte de défilé de personnages masqués, accompagné de chants et de danses. Le ballet mélodramatique met en scène une certaine tension dramatique. Aux alentours des années 1620, ce type de ballet est supplanté par le ballet à entrée qui est davantage joyeux, galant et qui coïncide avec le goût français. Il s'agit de différentes entrées spectaculaires de danseurs. L'expansion progressive du public par l'ouverture de salles de théâtre et la propagation des divertissements privés conduisent à une prévalence des éléments satiriques, caricaturaux et parodiques au cours des ballets, plutôt qu'à celle des thématiques mythologiques ou allégoriques. Enfin, le ballet de Cour est le divertissement phare du roi et de sa suite.

Grâce à l'accès au trône de Louis XIV¹³³ (1638 – 1715), la France assure de manière évidente un rôle de premier rang : celui d'un guide quant au panorama de la danse européenne. Elle invente non seulement des lois chorégraphiques mais change également le cours du développement historique de la danse. Parmi les danses de société, la mode, lancée par Jean-Baptiste Lully (1632 – 1687), est au menuet. D'un point de vue social, il devient universel et s'affirme comme un impératif, non seulement à l'intérieur de la noblesse, mais aussi au sein de la haute bourgeoisie. Quant au théâtre, le menuet devient l'apanage des professionnels de la

¹³² Un *libretto* (« livret ») est un texte littéraire, souvent en vers, accompagnant l'œuvre musicale. Il s'agit du texte déclamé par les chanteurs.

¹³³ Dauphin de France de 1638 à 1643. Roi de France et de Navarre de 1643 à 1715.

musique ou de la danse et un art très codifié. La création de l'Académie Royale de la danse en 1661 par Louis XIV conduit à l'émergence de nouveaux types de ballets comme la comédie-ballet ou la tragédie-ballet.

Le XVII^{ème} siècle est celui d'autres danses comme la courante^{134*}, le passe-pied^{135*}, la bourrée^{136*}, la forlane^{137*}, la passacaille^{138*} ou la gigue^{139*}.

Le XVII^{ème} siècle se conclut avec la naissance du genre de l'opéra-ballet : insouciant et galant. Une valeur toute particulière est accordée à la danse qui occupe dorénavant une place centrale dans la représentation. Bien que pas toujours bien orchestrée d'un point de vue dramatique, l'action est désormais répartie sur une série d'entrées chorégraphiques – généralement trois. Le divertissement est garanti par la présence de scénarios pétillants avec de splendides costumes.

En excluant quelques pays slaves et l'Espagne qui conservent leurs propres manifestations de danse populaire, le reste de l'Europe au XVIII^{ème} parle une langue chorégraphique universelle. Les comédiens *dell'arte* contribuent d'ailleurs activement à la diffusion de la danse dans les différents pays. En effet, afin de rendre le discours plus clair, ils font souvent appel, lors de leurs spectacles, à l'usage du corps et de moyens visuels et auditifs. De plus, il existe de nombreuses danses spécifiques aux représentations de la *Commedia dell'Arte* qui sont avant tout de caractère populaire avec une connotation caricaturale et grotesque. La danse nobiliaire découle spécialement des coutumes, des règles et des goûts des danses des spectacles de la *Commedia dell'Arte*, puisque les nobles y assistent assidûment. Dès lors, les mouvements deviennent plus amples, chargés d'expressivité, grâce à la contamination de l'exercice chorégraphique par la pratique de l'acrobatie.

En outre, la danse s'impose au cœur du spectacle lyrico-chorégraphique, ce qui conduit à une intensification de la requête des ballerines et des chorégraphes. Le succès des spectacles chorégraphiques étant constant, il en ressort de nouvelles exigences de production : dès lors, les scènes et les costumes deviennent plus audacieux, les figures chorégraphiques et le dynamisme des pas apparaissent plus brillants et complexes.

¹³⁴ Il s'agit d'une forme de ballet déjà documentée au XVI^{ème} siècle et caractérisée par l'expressivité de la pantomime. Au XVIII^{ème} siècle, elle devient une danse de société qui est également exécutée à l'intérieur des formes théâtrales. Son tempo est rapide, mais pas autant que ce que le suggère son nom.

¹³⁵ Originnaire de la Renaissance, c'est une danse rapide. Au cours du règne de Louis XIV, elle est devenue un ballet pour le divertissement social et le théâtre.

¹³⁶ La bourrée est une danse d'origine populaire qui s'est immiscée dans les cercles plus élevés à la fin du XVI^{ème} siècle. Entre le XVII^{ème} et le XVIII^{ème} siècle, elle devient l'un des morceaux de la suite – de danses exécutées l'une après l'autre selon un enchaînement traditionnel. Son tempo est vif et elle se danse en couple. Le pas de bourrée dérive de cette danse ; il est codifié au XVIII^{ème} siècle et est devenu ensuite une pratique académique.

¹³⁷ La forlane est une danse populaire d'origine italienne qui est rentrée, par la suite, dans le répertoire du ballet de cour et du ballet social français au XVIII^{ème} siècle. C'est une danse vive et animée.

¹³⁸ Déjà existante au XVI^{ème} siècle, la passacaille est une danse d'origine italienne. Elle est devenue aux temps de Louis XIV une des danses phares pour l'exécution théâtrale. Son rythme est modéré.

¹³⁹ La gigue est une danse de la suite baroque. Elle est vive et rapide. Entre le XVII^{ème} et le XVIII^{ème} siècle, elle est exécutée aussi bien comme danse de société que comme danse théâtrale. Elle est rapide voire très rapide.

Entre le XVI^{ème} et le XVII^{ème} siècle, les genres de la comédie-ballet et de la tragédie lyrique représentent la tentative de fonder tous les éléments propres à la théâtralité (texte, danse, chant, musique, drame) en une nouvelle forme qui satisfasse l'exigence de l'unité dramatique et de parfaite harmonisation entre les différents arts. C'est en donnant une entière autonomie à la danse que le XVIII^{ème} siècle révolutionne la pratique théâtrale.

Ce siècle est marqué par l'émergence de nombreux traités codifiant les pas et les postures académiques des ballerines. En outre, ces textes induisent l'idée que le danseur doit être capable d'exprimer les mouvements de l'âme, les sentiments et les passions à travers la danse.

Durant le XVIII^{ème} siècle, un genre chorégraphique particulier inonde l'Europe : il prend le nom de contredanse. Aux côtés du menuet, exclusif de la classe nobiliaire, ce siècle est caractérisé par la contredanse. Sa nouveauté, sa simplicité et sa liberté stylistique conquièrent en peu de temps tout autant les salons bourgeois qu'aristocratiques. Cette danse s'est particulièrement développée en Angleterre, en France et en Italie. En Angleterre, la contredanse représente une occasion importante de convivialité, dans les villages de campagne ou à la Cour. Exécutant tour à tour les passes et attendant ainsi leur tour, les couples peuvent parler et faire connaissance. En outre, les pas n'étant pas très compliqués, il leur est tout à fait possible de continuer à converser tout en dansant.

En France, la contredanse fait son entrée dans le répertoire des divertissements des fêtes champêtres et progressivement dans les soirées dansantes les plus exclusives. Elle convient parfaitement aux conditions de la nouvelle vie mondaine. Construite sur la combinaison d'éléments définis, mais libérée de règles rigides, dans un renouvellement continu des formes, elle est devenue le plaisir social par excellence, en plus du menuet.

En Italie, vers la fin du siècle, la contredanse se pratique dans les cercles privés ou publics. Toutefois, elle est désormais l'apanage des classes sociales inférieures. L'Italie confie également le rôle de la danse collective au quadrille^{140*}, tandis que la danse en couple à position fermée, dont la mazurka^{141*} et la polka^{142*}, deviennent les principaux ingrédients des soirées dansantes. Le XVIII^{ème} siècle est aussi le temps durant lequel se développe la valse, qui connaît son apogée durant le XIX^{ème} siècle. Les origines de cette danse sont hypothétiques. Certains la font dériver de la volte d'origine italienne : c'est une danse en couple en position fermée requérant un étroit contact physique pour permettre au cavalier de soulever dans les airs et de faire voltiger sa partenaire. D'autres pensent que la valse tient ses origines de l'allemande qui s'est

¹⁴⁰ Le quadrille est une danse de bal et de salon qui continue d'être en vogue du XIX^{ème} siècle jusqu'à la Première Guerre mondiale. Il est généralement dansé par quatre couples formant un carré ou par deux couples se faisant face. Les figures du quadrille sont très nombreuses.

¹⁴¹ C'est une danse de société du XIX^{ème} siècle provenant de la Pologne. Elle est très rythmée et son tempo est vif.

¹⁴² Danse populaire de Bohême, la polka est en vogue également au XIX^{ème} siècle comme danse de société. C'est une danse à l'allure vive et enlevée.

particulièrement développée dans la société germanique. Au XVIII^{ème} siècle, l'allemande n'a plus rien à voir avec une forme de danse processionnelle, mais correspond à une danse en couple en position fermée, dans laquelle la majeure partie des évolutions est due aux mouvements des bras des danseurs qui s'entrecroisent en d'audacieuses postures. Aux alentours de la moitié du siècle, les autorités civiles et religieuses s'insurgent quelque peu contre la valse, puisqu'elle est jugée sensuelle et capable de conduire à l'extase par l'ivresse et l'épuisement qu'elle engendre. Cela n'empêche pas qu'elle se diffuse énormément. La fin du XVIII^{ème} siècle apparaît comme une époque révolutionnaire, tant sur le plan culturel que politique et il n'est pas anodin que la valse soit considérée par certains historiens comme la danse emblématique de la Révolution française.

B. La musique à Venise aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles

Tout au long de son histoire, La Sérénissime donne le ton en inaugurant tout un ensemble de chamboulements dont l'humanité ne s'est pas remise. Elle participe exceptionnellement à l'élaboration de grandes réalisations culturelles et artistiques, notamment musicales. Son architecture, tant religieuse que civile, inspire les compositeurs pour élaborer les plus beaux chefs-d'œuvre. Les Vénitiens donnent une coloration tout à fait reconnaissable à leur musique étant ainsi libre, naturelle, spontanée et universelle.

L'année 1637 marque l'Histoire de l'Art sous le prisme d'un évènement sans précédent. Au cœur de La Sérénissime s'ouvre alors un lieu de sociabilité destiné à un public payant et dédié à un art total alliant architecture, peinture, danse, musique, théâtre et poésie : l'opéra. Jusque-là, Rome, Florence et Mantoue mènent les premières expériences d'art lyrique. Constituant l'aboutissement des esthétiques de la Renaissance, elles sont toutefois réservées à une élite. Pourquoi est-ce donc à Venise qu'est inventé l'opéra public ? Les raisons sont multiples.

Étant une oligarchie, La Sérénissime est le champ de bataille d'une guerre intestine entre les différentes familles patriciennes* désireuses d'étaler leur pouvoir et leurs richesses. En cette période de repli de la ville sur elle-même, le meilleur exutoire est la fête et sa farandole de sublimes divertissements. Les nobles s'affairent donc à ouvrir des théâtres lyriques dans le but de surenchérir, de manière ostentatoire, sur les propositions de leurs pairs. Toutefois, ils se rejoignent tous par leur souhait de compenser le net déclin économique que connaît la ville à l'aube du XVIII^{ème} siècle et de la redorer d'un certain prestige théâtral et musical. En effet, elle

subit de terribles épidémies de peste, voit son pouvoir battre en retraite après la découverte du Nouveau Monde^{143*} et le déplacement à l'ouest du centre géopolitique de l'Europe.

Si l'art profane par excellence qu'est l'opéra peut éclore à Venise, c'est aussi grâce à la liberté de penser qui y règne. Elle est la capitale mondiale de l'imprimerie dès le XVI^{ème} siècle, puisqu'elle compte trois fois plus d'éditeurs-imprimeurs qu'à Florence, Milan et Rome.

Le développement de l'édition musicale et l'émergence de l'opéra sont possibles, par le fait que se soit opérée, la séparation de l'Église et de l'État, tout au long des siècles. Ce schisme est avant tout provoqué par l'augmentation du pouvoir du doge, notamment par le biais de nombreuses acquisitions territoriales, et par la parenté de La Sérénissime avec l'Empire chrétien d'Orient. En effet, les reliques de saint Marc sont rapportées d'Alexandrie par deux marchands vénitiens en 828. Il devient alors le saint patron de la ville et il est invoqué lors de tous les moments forts de la vie à Venise. La basilique de San Marco est consacrée en 1094 sur le modèle architectural byzantin dans le but d'affirmer son autonomie à l'égard de Rome.

Enfin, l'opéra peut faire son apparition, parce que Venise entretient une véritable culture du spectacle et du divertissement, depuis des siècles. Que cela soit les pièces de théâtres de la *Commedia dell'Arte*, les jeux de hasard dans les *ridotti** ou dans la rue, les chasses aux taureaux^{144*}, les *Forze di Ercole*^{145*} ou les régates, tout concourt pour faire naître un nouveau type de divertissement, c'est-à-dire l'opéra : ce genre qui révèle un monde nouveau où tous les sens sont en éveil.

Avant de parler d'opéra, et plus particulièrement d'opéra vénitien, parlons de ses trois principales prémices.

La première est la *momaria* – mascarade* typiquement vénitienne et caractéristique du XV^{ème} siècle – que Maria Teresa Muraro définit comme :

« une représentation pantomimique^{146*} de caractère profane, dans laquelle les mouvements des protagonistes [sont] presque toujours réglés par la musique [...], parfois l'action mimique [...] étant précédée ou suivie par un chant qui en [explique] le sens, endossant une valeur interprétative presque didascalique.¹⁴⁷ »

¹⁴³ Le Nouveau Monde désigne le continent américain et l'Océanie. Ce terme est employé à partir du XVI^{ème} siècle par les Européens pour évoquer ces nouvelles découvertes. Il s'oppose à l'Ancien Monde correspond à l'Europe, l'Afrique et l'Asie.

¹⁴⁴ En dépit de la violence et de l'insécurité qu'elles représentent, les chasses aux taureaux sont très populaires, de leur création au Moyen-Âge, jusqu'en 1802. Elles sont permises du premier jour du carnaval, le 26 décembre, jusqu'à son dernier dimanche. Elles ont lieu sur les places ou dans les cours des palais pendant deux heures, de 22h00 à 00h00. Les animaux sont des taureaux et très souvent des bœufs ; ils sont choisis parmi les plus maigres, voire les plus faibles. Pouvant être liés ou non par les cornes, les animaux font un tour de terrain pendant que les chiens les excitent. Une fois fatigués, les chiens leur sont lâchés dessus pour les déchieter. La chasse peut se terminer par la taille des têtes des animaux, remises alors aux prisonniers de la ville pour leurs repas.

¹⁴⁵ Les *Forze di Ercole* sont des démonstrations de force et de véritables spectacles acrobatiques puisqu'elles constituent en une pyramide humaine à la base de laquelle se trouvent des hommes robustes et en haut de laquelle culmine un enfant.

¹⁴⁶ La pantomime désigne un spectacle de mimes.

¹⁴⁷ MURARO Maria Teresa citée dans LEXA Olivier, *La musique à Venise*, Arles, Actes Sud, 2015, p. 66.

La deuxième est le *recitar cantando* qui naît, à Florence, dans les années 1570 d'un projet élaboré par Emilio de' Cavalieri (1550 – 1602), Jacopo Peri (1561 – 1633), Giulio Caccini (1551 – 1618), Luca Marenzio (1553 – 1599) et Vincenzo Galilei (vers 1520 – 1591). Ils condamnent la polyphonie qu'ils jugent inapte à transmettre l'émotion du texte. C'est ainsi que le *recitar cantando* donne priorité à la compréhension du texte par le biais d'une structure musicale syllabique et homorythmique^{148*}.

La troisième est la pastorale. En effet, l'Âge d'Or de la Renaissance vénitienne est marqué par une série de spectacles de Cour intégrant des textes profanes chantés. Comportant des lamentos^{149*} ou des airs strophiques avec refrain, ces intermèdes découlent de la pastorale qui évoque des scènes de vie rurale, bien éloignées des comédies ou des tragédies. À ses origines, elle est un divertissement de Cour par excellence dont le but est d'interrompre un banquet ou un bal par des chants et des danses exécutés par des personnes souvent masquées. À l'Époque moderne, et à Venise plus qu'ailleurs, ces saynètes se déploient simultanément à la détérioration de l'image de l'Église et incarnent une certaine laïcisation des arts propre à la Renaissance.

Voyageons maintenant jusqu'aux années 1630 à Padoue afin de prendre connaissance de la toute dernière étape avant la naissance de l'opéra à Venise. C'est en 1636 qu'une troupe d'artistes itinérants majoritairement romains présentent l'*Ermiona* sur un livret* du marquis Pio Enea degli Obizzi (1592 – 1674) et une musique de Giovanni Felice Sances (1600 – 1679). C'est la première fois qu'une représentation lyrique est effectuée dans une configuration de théâtre « à l'italienne^{150*} » et plus dans un contexte de Cour. Les décors paraissent plus vrais que nature. Le succès est à son comble. Ainsi, les frères Francesco (? – ?) et Ettore (? – ?) Tron, deux nobles vénitiens, présents dans le public, décident d'engager la troupe dans le but de créer un opéra, sur le même modèle, pour leur théâtre de San Cassiano. C'est ainsi que le 6 mars 1637 le premier opéra public est donné sur scène. Il s'agit d'*Andromeda*, sur un livret* de Benedetto Ferrari (vers 1603 – 1604 – 1681) et une musique de Francesco Manelli (1594 – 1667). Là encore, le succès est de la partie. Cela engendre ainsi de nombreux spectacles lyriques dans une trentaine de théâtres de la ville entre 1637 et 1699.

L'opéra public vénitien constitue une véritable révolution. La répartition dans la salle est bien distincte : entre d'une part le peuple – debout ou sur des sièges pliants au niveau du parterre – et d'autre part les riches bourgeois et les nobles dans des loges – louées à l'année, qu'il est

¹⁴⁸ L'homorythmie est une forme musicale où toutes les voix se déroulent simultanément, avec les mêmes valeurs rythmiques.

¹⁴⁹ Un lamento correspond à un air triste et plaintif. Il s'agit souvent d'un chant de douleur.

¹⁵⁰ Le théâtre « à l'italienne » ou en « fer à cheval » correspond à une forme elliptique dans un volume rectangulaire couvert. Il y a une nette séparation entre la scène et le public qui se répartit désormais entre galeries, loges et poulailler. La scène est surélevée par rapport à la salle et inclinée vers le public. Derrière la scène se trouve une partie totalement invisible du public qui est la cage de scène et qui accueille différents espaces techniques où se trouvent des machines complexes permettant de produire des effets spéciaux ou décoratifs.

possible de meubler et de décorer à leur goût, où ils se font servir à boire et à manger et où ils pratiquent la conversation, le libertinage ou le jeu. Le spectacle n'est maintenant plus élitiste : il est ouvert à tous, du fait des prix des billets d'entrée intéressants. En outre, les propriétaires des théâtres louent les services d'*impresari* (« impresario ») qui prennent en charge les dépenses comme la rémunération des artistes ou le paiement des décors et qui encaissent les recettes de la billetterie. Le spectacle en lui-même a pour but de transporter le public dans un autre monde où seul l'opéra peut l'entraîner : celui d'un univers faisant appel à la mythologie, au merveilleux et au voyage, celui d'un savant mélange entre tragédie et comédie et celui d'un éveil des sens révélé par l'expressivité du texte, l'harmonie de la musique et un ensemble d'effets scéniques grandioses. Enfin, les œuvres lyriques vénitiennes ont la particularité de s'accorder avec le goût du public.

À l'engouement des Vénitiens pour l'opéra s'adjoint l'émergence d'une autre forme de musique vocale profane typique de l'art baroque : celle de la *cantata* (« cantate »). Elle se définit par des œuvres chantées, à une ou plusieurs voix, accompagnées par des musiciens professionnels ou amateurs. Rapidement, elle devient la forme privilégiée de la musique de chambre^{151*}.

En outre, la musique fait partie intégrante de la vie des Vénitiens : les instruments sont présents dans toutes les habitations et au sein de toutes les strates sociales. Elle ne retentit pas seulement dans les maisons ou les palais, mais également dans la rue, sur les places et depuis la terrasse des cafés. Les Français sont fascinés par cette musique *all'aperto* (« en plein air »). De plus, elle rythme la vie de La Sérénissime : à travers chants et morceaux, elle accompagne toutes les grandes célébrations, les manifestations carnavalesques, les trajets en gondoles, les ventes de marchandises ou les besognes des ouvriers.

En parallèle de musiques populaires ou plus mesurées se développe un répertoire nouveau : celui des *barcarole* (« barcarolles ») qui comprend de nombreuses *serenate* (« sérénades »). Engagés par les prétendants, les gondoliers les chantent – souvent accompagnés par un petit orchestre regroupé sur la gondole – sous les fenêtres des jeunes femmes.

Néanmoins, Venise se démarque également dans le domaine de la musique sacrée qui est principalement donnée dans les basiliques de San Marco ou de Santa Maria Gloriosa dei Frari. Durant la période baroque, c'est tout un personnel musical hiérarchisé qui rend possible la profusion d'œuvres permettant d'accompagner les offices. Le *maestro di cappella* compose la musique des messes alors que le vice-maître de chapelle dirige le chœur principal. Celui-ci est d'ailleurs composé uniquement d'hommes chantant les parties de soprano ou de mezzo. Les

¹⁵¹ La musique de chambre induit que les œuvres musicales sont jouées par un petit ensemble de cordes, de bois, de cuivres ou de percussions. Chaque composition est écrite pour un seul instrumentiste.

castrats^{152*} sont assignés aux voies de contre-ténor. Le maître des concerts a pour charge d'encadrer les musiciens. L'orchestre est formé de cornets, de trombones, de violons, de flûtes, de hautbois, d'un théorbe^{153*} et d'une harpe. Enfin, il y a deux organistes : l'un joue avec le chœur, l'autre joue seul ou avec l'orchestre.

L'émergence de la musique vénitienne est inséparablement liée aux *ospedali* (« hôpitaux, hospices »). À l'origine, ils accueillent les pèlerins, les orphelins, les personnes âgées, les femmes seules, les malades, les syphilitiques à l'Ospedale degli Incurabili, les mendiants et les lépreux à l'Ospedale dei Mendicanti, les affamés à l'Ospedale dei Deleritti et les enfants abandonnés à l'Ospedale della Pietà. Dans le but d'obtenir davantage d'offrandes, ces hospices décident de donner des concerts publics, qui connaissent un engouement considérable. Il s'agit ainsi d'une bonne alternative à la musique lyrique pendant les périodes de pénitence religieuse. Dès la première moitié du XVII^{ème} siècle, ces *ospedali* deviennent de véritables lieux d'éducation des jeunes filles. À mi-chemin entre le couvent et le conservatoire, on leur enseigne la musique, le chant et la pratique instrumentale. Lors des concerts dont elles sont les principales actrices, elles sont à peine visibles des auditeurs, puisqu'elles sont en haut des tribunes, cachées derrière des grilles.

Lieux de sociabilité, de solidarité et d'accueil, les *scuole* (« écoles ») accueillent les jeunes garçons afin d'être éduqués notamment aux métiers d'artisanat et d'art. Elles abritent d'ailleurs les plus grands peintres de La Sérénissime comme Giovanni Bellini (entre 1425 et 1433 – 1516) et Vittore Carpaccio (vers 1465 – 1520) à la Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, Il Tiziano (vers 1488 – 1490 – 1576) à la Scuola Grande Santa Maria della Carità, Il Tintoretto (1518 – 1594) aux Scuole Grandi di San Rocco et di San Marco. La musique y occupe aussi une grande place. Les *fonteghi* (« boutiques ») sont aussi des accueils, plutôt réservés aux communautés ou aux corporations*.

Par sa proximité avec l'Orient, la Cité des Doges est aussi le lieu d'une production musicale aux connotations plus orientales.

Enfin, au début du XVI^{ème} siècle, Venise réalise de nouveau une entorse à la normalité, puisqu'elle affirme son indépendance par rapport à Rome en accueillant une importante communauté protestante au Fontego dei Tedeschi et en concédant le droit de cité aux juifs. Dès 1580, la ville compte déjà six synagogues. En plus de donner à Venise des opportunités quant au marché ottoman, la communauté juive est à l'origine de nombreuses créations musicales destinées au culte à partir de textes en hébreu.

¹⁵² Un castrat est un chanteur de sexe masculin qui a subi une castration avant sa puberté. Tout en bénéficiant du volume sonore engendré par la capacité thoracique d'un adulte, il conserve ainsi le registre aigu de sa voix enfantine.

¹⁵³ Le théorbe est une sorte de luth avec une sonorité grave.

C. Peindre le mouvement et le son

« Un Ballet est un tableau, la Scène est la toile, les mouvements mécaniques des figurants sont les couleurs, leur physionomie est, si j'ose m'exprimer ainsi, le pinceau, l'ensemble de la vivacité des Scènes, le choix de la Musique, la décoration et le costume en font le coloris ; enfin, le Compositeur est le Peintre.¹⁵⁴»

Ici, l'idée soutenue par Jean-Georges Noverre (1727 – 1810) est celle que la musique, la danse et la peinture sont intrinsèquement liées et s'entraident. Ce discours sur les arts tire son origine du XVIII^{ème} siècle en tant que période lors de laquelle de nombreux auteurs se mettent à théoriser les différents arts ou à développer une pensée esthétique.

Ce qui ressort des écrits de ce siècle est l'idée dominante selon laquelle les arts de la peinture, de la musique et de la danse ont en commun l'imitation de la nature. Néanmoins, il ne s'agit pas d'une copie servile. Les artistes doivent « faire un choix des plus belles parties de la nature, pour en former un tout exquis, qui [soit] plus parfait que la nature elle-même, sans cependant cesser d'être naturel¹⁵⁵ ». Il s'agit donc d'un savant mélange entre la vraisemblance – en tant qu'exigence principale – et la créativité conduisant alors à l'élaboration de l'illusion et d'un monde possible mais non vrai. L'évolution de l'idée de mimétisme entraîne un déplacement des objets d'imitation : d'abord la nature, ensuite le langage et la rhétorique, enfin les passions qui conduisent à l'expression de la subjectivité.

Dans le cas de la musique, l'imitation de la nature consiste en celle des sons et des bruits naturels. Quand elle est l'expression du langage, qu'elle doit rendre beau et expressif, la musique fait appel au chant. C'est alors que toutes les ressources dont la musique dispose afin d'imiter le langage s'organisent et se codifient en une rhétorique précise. C'est par cette rhétorique que l'art musical génère les passions de l'âme, les sentiments.

La danse permet l'union des arts. En outre, elle conduit à une véritable libération du corps grâce aux mouvements, ce qui engendre, par la suite, l'expression pure et simple des sentiments du danseur ou du spectateur. Cela est possible parce que la danse consiste en un ensemble des gestes et de pas codifiés. Par l'usage du langage et du dessin, les nombreux traités apparaissent comme le principal outil d'apprentissage ou d'enseignement de la danse. Ils répertorient tous les mouvements des différentes danses, qui se trouvent alors décrits par les mots et accompagnés par le dessin afin d'être plus clairs et assimilables. De plus, le langage est à l'origine même de la danse. En effet, un corps ne peut s'animer en rythme qu'à partir du moment où résonne un chant ou une musique. La rhétorique est bien présente dans l'art chorégraphique,

¹⁵⁴ NOVERRE Jean-Georges cité dans LLORT LLOPART Victoria, *Regards croisés des arts : essai d'esthétique comparée*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 86.

¹⁵⁵ BATTEUX Charles cité dans LLORT LLOPART Victoria, *Regards croisés des arts : essai d'esthétique comparée*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 17.

puisque les danseurs et les danseuses cherchent à persuader. En outre, l'imitation de la nature devient possible grâce aux mouvements corporels.

En 1740, Louis-Bertrand Castel (1688 – 1757) publie un ouvrage qui connaît un retentissement à l'époque : *L'optique des couleurs : fondée sur les simples observations et tournée surtout à la pratique de la peinture, de la teinture et des autres arts coloristes*¹⁵⁶. Déterminant pour comprendre l'association entre le son et la couleur, ce traité crée une analogie entre la gamme harmonique et la gamme chromatique. En musique, il y a sept notes principales : do, ré, mi, fa, sol, la et si. À cela s'ajoutent les demi-tons ce qui engendre une nouvelle gamme composée de douze notes : do, do dièse, ré, ré dièse, mi, fa, fa dièse, sol, sol dièse, la, la dièse et si. En peinture, les couleurs primaires que sont le bleu, le jaune et le rouge permettent de former les couleurs secondaires – le vert, l'orange et le violet – ainsi que les couleurs tertiaires qui sont le bleu violet, le rouge violet, le rouge orangé, le jaune orangé, le jaune vert et le bleu vert. Qu'elle soit chromatique ou harmonique, la gamme part toujours du son le plus grave ou de la couleur la plus sombre pour aller vers le son le plus aigu ou la couleur la plus claire. Par extension, le do s'accorde avec le bleu, le mi avec le jaune et le sol avec le rouge, etc. Il est possible de respecter cette harmonie de l'enchaînement des sons ou des couleurs. Chaque note musicale ou chaque couleur conduit forcément à celles dont elle est le germe ou le résultat. Cependant, il est tout à fait possible de se détacher de cet ordre harmonique pour le diversifier et conduire à un « beau désordre¹⁵⁷ », en allant du ré au la ou du bleu à l'orangé, par exemple.

L'œuvre *Una danza in campagna*¹⁵⁸ met en scène une danse : un menuet. Il est la danse la plus pratiquée, tant par sa facilité d'exécution que par sa grâce. Il est une danse universelle de société et de bal de la fin du XVII^{ème} siècle et du XVIII^{ème} siècle et très propice à la pratique en musique de chambre* ; ce qui expliquerait le *petit* orchestre dépeint. C'est une danse vive et fort gaie. Ceci est bien à propos pour les acteurs *dell'arte* colorés et contrastés. De surcroît, en observant le couple formé par Lelio et Isabella, nous avons l'impression qu'ils sautillent, qu'ils sont légers. La caractéristique du menuet est qu'il induit aux danseurs de toujours commencer par le pied droit, comme c'est le cas clairement dans l'oeuvre avec Lelio. Par ailleurs, le menuet connaît une sorte de tension entre la musique et la danse dans le sens où sa mesure est à trois temps, mais qu'elle comporte également des hémioles^{159*} et des syncopes^{160*}.

¹⁵⁶ CASTEL Louis-Bertrand, *L'optique des couleurs : fondée sur les simples observations et tournée surtout à la pratique de la peinture, de la teinture et des autres arts coloristes*, Paris, Briasson, 1740.

¹⁵⁷ CASTEL Louis-Bertrand, *L'optique des couleurs : fondée sur les simples observations et tournée surtout à la pratique de la peinture, de la teinture et des autres arts coloristes*, Paris, Briasson, 1740, p. 171.

¹⁵⁸ Vous trouverez l'œuvre à l'**illustration 3** à la **page 141**.

¹⁵⁹ Une hémiole consiste à insérer une structure rythmique binaire – à deux parties – dans une structure rythmique ternaire – à trois parties – ou inversement.

¹⁶⁰ Une syncope est une note attaquée sur un temps faible et prolongée sur le temps d'après.

Dans le fond droit de l'œuvre, Giandomenico Tiepolo y dépeint un petit orchestre. Bien que caché par la multitude de masques et par l'ombre générée par le grand arbre, ils sont bien évidemment là pour donner la mélodie et le rythme du menuet qui s'exécute au premier-plan. En outre, leur représentation répond à l'esthétique de l'époque. En effet, l'art du XVIII^{ème} siècle ne correspond plus à une réflexion générale sur les problèmes de l'être humain, mais à une volonté de jouir de l'existence et d'une vie séduisante par le biais d'agréables expériences sensorielles. Les instruments sont une expression du beau et du plaisir des sens, que les Hommes du Siècle des Lumières veulent éprouver. Comme nous l'avons vu dans le chapitre I lors de la description et de l'analyse de l'œuvre, Giandomenico Tiepolo élabore la structure de sa toile telle une partition de musique. Le groupe de gauche s'apparentant à un « *adagio** » et le groupe de droite étant corrélé à un « *andante vivace** », sont des *tempi* plus modérés qui évoquent le bouillonnement sonore alliant musique et discussions des uns et des autres. Tout doit culminer au centre de la toile par le *tempo* plus rapide de l'« *allegretto con brio** » du couple de danseurs en pleines exécution et euphorie du menuet. Le trille* que représente Arlecchino donne davantage de vivacité à la mélodie centrale de l'œuvre.

Le coup de force de l'artiste est de savoir attirer le regard tout autant que l'ouïe au centre de la toile. En effet, il est particulièrement occupé par ce couple de danseurs aux vêtements très colorés et par Pulcinella vêtu de blanc. Notre œil regarde sans aucun doute ces éléments-là avant de parcourir le reste de la toile. Par ailleurs, le trille* d'Arlecchino et le couple incarnant l'apogée du morceau de musique composé par Giandomenico Tiepolo constituent le moyen d'attirer l'oreille, qui se retrouve alors à entendre ce qui domine, ce qui brille avant tout le reste. L'autre coup de maître de Giandomenico Tiepolo est de dépeindre une œuvre synesthésique. En effet, elle fait appel à différents sens et mobilise le cerveau dans son aptitude à reconnaître des sensations qui nous sont connues ou familières. Ainsi, ce n'est plus seulement une peinture qui se regarde, mais également une toile qui se sent, s'entend et qui touche. Alors que notre œil aperçoit les instruments à l'arrière-plan, notre cerveau n'est-il pas déjà en train d'imaginer la musique rythmée et vivace propre du menuet ? N'entendons-nous pas déjà les échanges mélodiques entre les instruments à vent et les cordes ? N'entendons-nous pas également la basse continue^{161*} donnée par la contrebasse jouée par Coviello ? Et tout cela ne semble-t-il pas rythmé par les diverses conversations çà et là ? En outre, l'odeur du chocolat nous est tous familière, parce qu'il est notamment le compagnon de nos goûters d'enfants. C'est en regardant l'hôte de la fête assise de dos sur sa chaise molletonnée et surtout, la tasse de chocolat chaud fumant qu'elle tient dans sa main, que nous sommes capables de sentir l'odeur de la boisson nous chatouiller les narines. Cette scène se passe à la campagne, loin de Venise où l'air est

¹⁶¹ La basse continue est une partie faisant entendre les sons les plus graves des accords de l'harmonie.

pesant et chaud en été. Un paysage montagneux est présent dans le fond gauche de la toile. Il nous est alors tout à fait possible de sentir l'air plus frais et plus ventilé d'un tel environnement qui effleure notre peau.

Bien qu'il capture un moment particulier d'une journée et un instant précis de la fête ou de la danse, l'artiste réussit, avec brio, à donner vie à son œuvre. Lorsque nous contemplons cette œuvre, tout semble s'animer, parce que notre cerveau perçoit le mouvement qui est avant tout engendré par la danse.

Au XVIII^{ème} siècle, le carnaval de Venise constitue les deux faces d'une même pièce. L'avant est une sorte de machine produisant de nombreux divertissements sur un temps considérablement long et des bénéfices économiques, tout cela étant codifié et régulé par les autorités vénitiennes. Le revers est un véritable exutoire quant à la décadence de la ville. En effet, tous les divertissements et les productions artistiques sont un moyen de fuir cette réalité et de redorer l'image de Venise : aux yeux des Vénitiens et aux yeux des puissances étrangères. À cela s'ajoute le fait que La Sérénissime est une scène de théâtre grandeur nature où se mêlent musique et danse. Indubitable compagnon de vie ou de carnaval, le masque n'est pas seulement un accessoire que les Vénitiens portent à l'instar d'une paire de chaussures ou d'un sac. Il est *Moi* et il est l'autre, il protège et il libère, il amuse et il critique.

CHAPITRE III

Venise : lieu de mascarade et de dissimulation

« C'est un fait que toute l'humanité porte ou a porté le masque. Cet accessoire énigmatique et sans portée utile est plus répandu que le levier, l'arc, le harpon ou la charrue. Des peuples entiers ont ignoré les plus humbles, les plus précieux ustensiles, ils connaissent le masque. [...] Il n'est pas d'outils, d'inventions, de croyance, de coutume ou d'institution qui fasse l'unité de l'humanité du moins qui la fasse au même degré que le port du masque ne l'accomplit et le manifeste.¹⁶² »

La Sérénissime... Il s'agit bien de l'unique ville dans le monde où son humanité vit indubitablement sous le prisme du masque. Le masque n'est pas qu'un accessoire, il est les Vénitiens, il est Venise. Là, il est omniprésent, aussi bien dans l'espace – dans une ruelle, sur un pont, à bord d'une gondole... – que dans le temps, puisqu'il est porté plus de six mois dans l'année au XVIII^{ème} siècle. Omnipotent, il fait partie intégrante des us et coutumes, investit le quotidien et unit les Vénitiens entre eux, qui apparaissent alors, aux yeux des étrangers, comme un peuple intouchable et à part.

À Venise, le mot *maschera* prend un sens tout particulier. Une *maschera* est tout un ensemble : composé de ce qui est porté sur le visage, mais aussi de ce qui est porté sur le corps. Ceci est d'autant plus vrai avec les personnages de la *Commedia dell'Arte* qui se définissent non seulement par le masque de cuir sur le visage, mais aussi par le nom, la démarche, le caractère et les vêtements.

Au théâtre, le masque accroît le jeu de l'acteur, la dérision, l'exubérance et lui permet de changer complètement en paraissant homme ou femme, jeune ou vieux, beau ou laid, rusé ou naïf...

En outre, le masque révèle tout ce que la société inhibe. Il met à nu son porteur, plus qu'il ne le dissimule. Toutefois, il apparaît aussi comme une protection de l'être grâce à l'incognito, puisqu'il cache le visage : cet endroit du corps qui révèle nos émotions et qui nous trahit souvent.

1. Le masque comme dérision

Giandomenico Tiepolo se complaît à dépeindre une panoplie de masques de la *Commedia dell'Arte*. Après avoir exposé les origines et le fonctionnement de cette compagnie de théâtre italienne en vogue entre le XVI^{ème} et le XVIII^{ème} siècle, nous effectuons une description de chacun de ses masques. Puis, nous établissons une analyse du masque d'artiste de *Commedia dell'Arte*. Nous terminons par exposer la psychologie du masque de Pulcinella que nous choisissons d'étudier tout particulièrement, puisqu'il occupe une place centrale autant au sein

¹⁶² CAILLOIS Roger cité dans MORETTI-MAQUA Céline, *L'Apogée du masque au XVIII^{ème} siècle ou La Sérénissime masquée*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 5.

de notre œuvre d'étude que dans la vie de Giandomenico Tiepolo, qui l'a représenté de nombreuses fois et ce jusqu'à la fin de sa vie.

Il existe un très grand nombre de personnages de la *Commedia dell'Arte* que Maurice Sand détaille dans ses deux ouvrages de *Masques et Bouffons : comédie italienne*¹⁶³ de 1862 et de 1872. Ici, nous n'évoquons que les personnages principaux ou ceux dépeints par Giandomenico Tiepolo dans la scène de genre* que nous étudions. Fixant, d'une certaine manière, les canons vestimentaires, les dessins de Maurice Sand nous permettent d'évoquer, sans explications écrites supplémentaires, les tenues des personnages. Typographiquement, nous parlons de la psychologie des personnages et de la description des « couvre-visages¹⁶⁴ ». Toutefois, il est à prendre en compte que les représentations de chacune des *maschere* peuvent évoluer avec le temps ou en fonction de l'artiste qui les réalise.

A. La *Commedia dell'Arte* : origines, fonctionnement et masques

Commedia dell'Arte, *Commedia all'improvviso*, *Commedia a soggetto*, *Commedia popolare*, *Commedia di Zanni*¹⁶⁵...nombreux sont les termes pour désigner cette forme de théâtre. C'est à partir de la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle que l'appellation « *Commedia dell'Arte* » est retenue. Le terme *arte* désigne un art, un savoir-faire et surtout un métier. Il qualifie donc avec justesse ces représentations comiques données par des acteurs professionnels, regroupés au sein d'une corporation*.

Il est possible de voir une certaine préfiguration de la *Commedia dell'Arte* dans le théâtre romain. Nées en Campanie dans la ville d'Atella et introduites à Rome vers le milieu du III^{ème} avant Jésus-Christ, les atellanes sont composées de quatre personnages burlesques masqués, qui apparaissent comme immuables : Maccus le glouton, Bucco le bavard imbécile, Pappus le vieux gâteaux et Dossennus le bossu malicieux. Jouées à la suite d'un spectacle tragique, elles reposent sur l'improvisation réalisée à partir d'une trame générale telle un canevas. Toutefois, au moment de la chute de l'Empire romain en 476, toutes les formes de divertissements s'avalissent pour devenir obscènes.

Les premières lueurs de la *Commedia dell'Arte* semblent alors disparaître. Toutefois, le Moyen-Âge lui offre l'occasion de renaître. Prenant la forme de farces populaires ou de mystères, la comédie fleurit un peu partout : sur les parvis des églises, sur les places des villages ou dans les

¹⁶³ SAND Maurice, *Masques et bouffons : comédie italienne*, Paris, Michel LEVY Frères – Libraires-éditeurs, vol. 1, 1862.

SAND Maurice, *Masques et bouffons : comédie italienne*, Paris, Michel LEVY Frères – Libraires-éditeurs, vol. 2, 1872.

¹⁶⁴ DE SIKE Yvonne, « Masques et pouvoirs – Masques et christianisme – L'avènement du christianisme et le monde "ethnique" », *Les Masques : Rites et symboles en Europe*, Paris, La Martinière, 1998.

¹⁶⁵ Nous donnons ici la traduction des quatre derniers termes de cette phrase. La *Commedia all'improvviso* signifie « Comédie à l'impromptu ou improvisée ». *Commedia a soggetto* veut dire « Comédie à canevas ». La *Commedia popolare* désigne la « Comédie populaire ». La traduction de *Commedia di Zanni* est « Comédie des zanni ».

châteaux. Les farces populaires utilisent des travestissements, ce qui conduit l'Église à plus ou moins les réprimer. Tout fidèle étant façonné à l'image du Créateur, falsifier son identité, son visage par le masque ou le maquillage constitue un acte diabolique, une moquerie, voire un affront fait à Dieu. C'est pourquoi, les mystères ou *sacre rappresentazioni* (« représentations sacrées ») abondent sur les parvis des églises. L'Église a ainsi la main mise sur cette forme de théâtre ayant pour but d'instruire un public illettré tout en le divertissant. Bien que les scènes soient connues de tous, puisqu'elles racontent la vie du Christ, une part importante est laissée à l'inventivité des acteurs et à l'improvisation. En effet, les grandes figures religieuses sont souvent jouées par des habitants des villages qui délivrent ainsi avec liberté leur propre vision et interprétation de la Bible et du monde divin.

À cette même époque, en Italie, les *cantastorie* (« chanteurs populaires ») parcourent les chemins, pour aller de village en village pour mimer, conter ou chanter des légendes, des chansons de geste^{166*}. Partant d'une histoire connue, ces baladins savent captiver le public et le tenir en haleine au fil des jours en inventant, en brochant, en provoquant le rire par le mime ou en créant des rebondissements. De plus, ils enjôlent leur public en racontant des boniments sur des produits qu'ils vendent comme des potions miracles.

Cependant, c'est au moment de la mort de Lorenzo il Magnifico (1449 – 1492) en 1492 que l'équilibre du territoire italien, pour lequel il s'est battu toute sa vie, bascule. S'en suivent notamment un déclin des deux puissances maritimes que sont Venise et Gênes, l'arrivée de Charles VIII¹⁶⁷ (1470 – 1498) en 1494 en Italie se faisant sacrer roi de Naples et de Jérusalem, un sac terrible de Rome en 1527 au service de l'empereur Carlos V¹⁶⁸ (1500 – 1558) et un appauvrissement des campagnes. L'été, à la campagne, le travail foisonne. En revanche, l'hiver, les paysans sont obligés d'émigrer dans les villes afin de trouver du travail et de quémander la protection des plus riches. Ils sont parfois engagés dans les belles demeures de ces personnages qu'ils ne voient que de loin, ce qui les amène à découvrir un monde nouveau. C'est alors qu'ils se mettent à conter leurs déboires avec leurs maîtres, sur la place publique, par le biais de saynètes ou de chansons. Toutefois, afin de ne pas critiquer trop ouvertement ces maîtres, grâce à qui ils ont du travail pour continuer à se nourrir, ils inventent des ruses pour se moquer d'eux sans risques : ils utilisent notamment des marionnettes.

C'est dans ce contexte d'après-guerre qu'apparaît Angelo Beolco dit Ruzante ou Ruzzante (1502 – 1542), personnalité citadine et homme cultivé. Il se complaît à jouer des textes qui

¹⁶⁶ Au Moyen-Âge, la chanson de geste se définit comme un long poème épique rapportant les hauts faits de guerre des chevaliers.

¹⁶⁷ Dauphin de France de 1470 à 1483. Roi de France de 1483 à 1498. Roi de Naples de février 1495 à juillet 1495.

¹⁶⁸ Duc de Bourgogne de 1506 à 1555. Roi de Naples, de Sicile et de Jérusalem sous le nom de Carlos II de 1516 à 1554 (Naples) et 1556 (Sicile). Roi d'Espagne sous le nom de Carlos I de 1516 à 1556. Empereur du Saint-Empire romain germanique de 1519 à 1556.

paraissent être écrits de sa main, avec quelques camarades, durant le carnaval ou des fêtes particulières. Son souhait est de mettre en scène une forte opposition entre deux mondes totalement différents : le monde rural, sujet de ses canevas, incarné par un paysan padouan nommé Ruzante et le monde citadin, constituant son public. Bien qu'il soit haut en couleur, grotesque, rusé et qu'il suscite le rire par ses frasques et ses maladresses, le paysan dépeint par Angelo Beolco incarne une capacité à résister à l'adversité, à traverser les obstacles et à survivre à la dure vie de la campagne, ainsi qu'un profond plaisir de vivre. De plus, le théâtre de Beolco est extrêmement bigarré, puisqu'il témoigne d'un certain régionalisme : le dialecte florentin est celui des nobles, celui de Bergame est réservé aux soldats et le dialecte vénitien est conféré aux médecins. Apparaissant fréquemment dans son œuvre, Ruzante est donc ce personnage auquel l'auteur finit par s'identifier, que cela soit sur scène ou dans le quotidien, puisqu'il signe certaines de ses lettres avec ce nom.

Par le déploiement des couleurs, la multitude de ses déguisements, l'amalgame d'effets visuels comme les spectacles pyrotechniques ou les jeux d'eau et le fourmillement des charlatans, des acrobates, des comédiens, le carnaval incarne l'illusion, l'extravagance, l'improvisation constantes : il est ce monde bigarré que la *Commedia dell'Arte* résume à elle seule.

La convergence de tous ces éléments permet donc la naissance de la *Commedia dell'Arte* à proprement parler. Le 5 février 1545, à Padoue, huit hommes signent un contrat. Il s'agit là d'une nouvelle manière de considérer le théâtre, puisqu'ils souhaitent être des acteurs professionnels, des comédiens *dell'arte*. Conscients de leur savoir-faire, ces acteurs souhaitent le défendre et gagner de l'argent pour vivre de leurs représentations ; il s'agit là d'une nécessité nouvelle inconnue jusqu'alors des comédiens amateurs. Afin de mieux le divertir, ces professionnels souhaitent entretenir un lien plus étroit avec le public. L'improvisation est toujours le maître mot ; elle s'appuie d'ailleurs sur les réactions de l'auditoire et sur des trames générales étant un savant mélange entre actualité quotidienne et intrigues personnelles ou éternelles (ruse des valets concernant leurs maîtres imbus d'autorité, vieillards amoureux de jeunes gens, jalousie entre deux rivaux...). Afin d'enrichir l'improvisation, de donner corps à une situation banale et de provoquer le rire, les comédiens ont recourt à des *lazzi*¹⁶⁹*. La grandeur et l'originalité de la *Commedia dell'Arte* repose sur le génie et l'inventivité de l'acteur. Toutefois, ces talents sont aussi la faiblesse de la compagnie de théâtre dans le sens où un acteur

¹⁶⁹ Il existe un grand nombre de *lazzi* permettent aux acteurs de pimenter leur jeu : *lazzo* de la mouche, *lazzo* du ronflement, *lazzo* du moustique gênant le dormeur et déclenchant des gestes drôles, *lazzo* d'hommage... Afin de mieux comprendre l'essence même de ces astuces, nous prenons l'exemple du *lazzo* de l'évanouissement. Une jeune demoiselle vient de tomber en pamoison. Chargé d'aller chercher un peu d'eau pour l'aider à reprendre ses esprits, le valet perd du temps en posant de nombreuses questions : « D'eau pure ou de pleurs ? » « De citerne ou de source ? » « Eau froide ou eau chaude ? », etc. Au bout d'un temps certain, il revient avec une marmite pleine d'eau. Toutefois, il trébuche, tombe par terre et la marmite aussi. Inventif, il urine à l'intérieur. Le tour est joué ! Il peut alors sauver la demoiselle en détresse.

moins inspiré avilit la qualité de l'improvisation ou reproduit des situations et des gags très connus. Le public risque alors de s'ennuyer et de ne plus retrouver cette créativité qui l'amuse et le charme tant.

Cette liberté de création n'est cependant qu'illusoire. Bien que les comédiens n'aient pas à apprendre un texte qu'ils doivent déclamer sur scène, improviser sous-entend une préparation drastique en amont des représentations théâtrales. Ils doivent non seulement s'imprégner de l'espace scénique mais aussi apprendre à susciter l'intérêt et les interventions du public. De plus, apprendre à mimer et à accentuer chacun des gestes est important, car c'est de la gestuelle que découle la parole. Il faut aussi qu'ils s'imprègnent de la psychologie du personnage qu'ils incarnent en travaillant la diction ou la gestuelle. Les comédiens *dell'arte* incarnent des personnages masqués immuables. Un même personnage peut néanmoins avoir différents noms en fonction des textes ou des pays. C'est l'unique chose qui change : le masque, le costume, la psychologie restent les mêmes. Certains sont en marge, alors que d'autres sont regroupés en trois catégories : *gli Innamorati* (« les Amoureux »), *i Maestri* (« les Maîtres ») et *i Zanni* (« les Servants »).

Gli Innamorati ou *Primi Giovani* (« Jeunes Premiers ») sont les deux premiers rôles. Représentant l'aristocratie, se considérant au-dessus du commun des mortels et à la gestuelle très maniérée, Lelio¹⁷⁰ et Isabella¹⁷¹ sont le moteur de l'action. Avec eux, la dimension psychologique investit les spectacles, puisque tout tourne autour d'eux : de leurs amours contrariées, des conflits qu'ils déclenchent ou des jalousies qu'ils génèrent. Ils ne portent pas de masque, qui cacherait leur visage délicat, ni de tenue caractéristique ; ils suivent tout simplement la mode de leur époque.

I Maestri sont Pantalone et Il Dottore. Pantalone¹⁷² est un marchand vénitien dont l'attitude bougonne est à lier avec la chute de la République de Venise. Son apparence de vieillard courbé et ralenti par le poids des années induit souvent la pitié du spectateur à son égard. Cependant, il faut se méfier de lui, car, d'un seul coup, il peut puiser dans ses forces pour courir ou se battre, devenir méchant et ambitieux, se montrer d'une grande malice et ne pas hésiter à faire la cour à des jeunes filles. Son masque brun au nez proéminent fortement busqué l'apparente à un rapace et symbolise son avarice. Il porte des moustaches grises et effilées ainsi qu'une longue barbe blanche pointue s'agitant de façon cocasse quand il parle.

Tantôt ami, tantôt rival de Pantalone et d'origine bolonaise, Il Dottore¹⁷³ porte un masque noir très particulier ne cachant que le front, les yeux et le nez ; il fait ressortir les joues rosies par sa

¹⁷⁰ Vous trouverez l'œuvre à l'[illustration 80](#) à la page 180.

¹⁷¹ Vous trouverez l'œuvre à l'[illustration 81](#) à la page 181.

¹⁷² Vous trouverez l'œuvre à l'[illustration 82](#) à la page 181.

¹⁷³ Vous trouverez l'œuvre à l'[illustration 83](#) à la page 182.

propension à boire. Son savoir n'est qu'apparence et ses grands discours sont le moyen de masquer son ignorance. Précédé d'un ventre énorme qui le ralentit et le déséquilibre, il est libidineux^{174*} et parle sans cesse, notamment un latin relativement inventé.

Parmi *i Zanni* se trouve Arlecchino¹⁷⁵. Il vient de la ville basse de Bergame. Il est complexe, puisqu'il peut être à la fois naïf ou rusé, gentil ou cynique, joyeux ou triste. Souvent à court d'argent, il est paresseux. Gourmand, il est souvent affamé. Il incarne la joie, la fantaisie et la vie comme en témoigne sa démarche légère, rapide, toute en pirouettes et cabrioles. Son masque se compose d'une mentonnière noire et d'un demi-masque au front marqué par de fortes rides, aux sourcils arqués, aux joues creusées et aux petits yeux ronds. Il a une loupe sous l'œil et une verrue énorme sur le côté droit du front. Ce masque très animal rappelle parfaitement la psychologie d'Arlecchino : il est un chien, car il est fidèle et obéissant, mais aussi un singe, par son agilité, ainsi qu'un chat, par son autonomie et son indépendance.

Son compère est Brighella¹⁷⁶ venant de la ville haute de Bergame. Sûr de lui, il est ingénieux, malhonnête, amoureux des femmes, n'agit que par intérêt et cache ses réelles intentions lorsqu'il se décide à aider autrui. Aplati et étiré vers l'extérieur, son masque aux sourcils et à la barbe touffus, au museau de singe témoigne de sa bestialité et de sa fourberie.

Dans l'ombre de Pulcinella¹⁷⁷ se cache Pedrolino¹⁷⁸, originaire de la ville basse de Bergame. Le Pedrolino naïf, rêveur et toujours amoureux n'apparaît qu'au XIX^{ème} siècle. Dans la *Commedia dell'Arte*, c'est un farceur, un poltron, qui aime se déguiser, notamment en femme. Bien qu'il pleure souvent, cela ne l'empêche pas d'étancher sa faim. Extrêmement peureux, il est le serviteur naïf mais honnête de Pantalone. D'ailleurs, il se fait souvent punir par ce dernier, parce qu'il faillit toujours à sa tâche de surveiller la femme de Pantalone, pour cause de... sieste. Il ne semble pas porter de masque ; le plus souvent, il s'enfarine le visage.

Amoureuse d'Arlecchino, Colombina¹⁷⁹ est une soubrette gracieuse et coquette au franc-parler et qui est loin d'être sottise. Optimiste et dynamique, elle favorise les amours de sa maîtresse Isabella. Ne portant pas de masque, c'est le maquillage à outrance qui la caractérise, l'apparentant souvent à une prostituée.

En marge de tous ces joyeux drilles se trouve Il Capitano Spavento della Valle Inferna ou Il Capitano Matamore¹⁸⁰. Tantôt espagnol, tantôt français, il est un soldat d'apparence. Plein de panache, mais miséreux, peu fréquentable et abusant des femmes, il raconte des hauts faits de

¹⁷⁴ Une personne libidineuse recherche constamment et sans retenue des satisfactions sexuelles.

¹⁷⁵ Vous trouverez l'œuvre à l'[illustration 84](#) à la [page 182](#).

¹⁷⁶ Vous trouverez l'œuvre à l'[illustration 85](#) à la [page 183](#).

¹⁷⁷ Vous trouverez l'œuvre à l'[illustration 86](#) à la [page 183](#).

Nous n'évoquons pas ce personnage ici mais dans la sous-partie « Approche psychologique de Pulcinella ».

¹⁷⁸ Vous trouverez l'œuvre à l'[illustration 87](#) à la [page 184](#).

¹⁷⁹ Vous trouverez l'œuvre à l'[illustration 88](#) à la [page 184](#).

¹⁸⁰ Vous trouverez l'œuvre à l'[illustration 89](#) à la [page 185](#).

guerre, qui sont inexistantes pour la plupart et s'invente des ennemis qu'il n'a jamais combattus, parce qu'il tremble à la seule idée de se battre. Son masque accentue le contraste de sa personnalité. Il est effrayant à travers un nez immense et menaçant et des moustaches hérissées. Il témoigne également de la lâcheté et de la fausseté profondes du Capitano Matamore, car les sourcils sont peints.

Originaire de la Calabre, Coviello¹⁸¹ appartient à l'ancienne *Commedia dell'Arte* ; il n'apparaît pas souvent dans les canevas de la fin du XVII^{ème} ou du XVIII^{ème} siècle. Renommé pour ses grimaces et son langage embrouillé, il est subtil, adroit et vaniteux. Il est à la fois poète, comédien et musicien. Il ne peut s'empêcher de sauter, de faire des cabrioles ou de danser. Son masque a évolué : d'un masque aux joues cramoisies, au front et au nez noirs à un masque couleur chair et orné de grandes moustaches.

B. Lecture analytique du masque d'acteur

« L'individu qui porte le masque ne peut plus le quitter, précisément parce que le masque devient le support psychique de l'instinct créateur.¹⁸² »

Voilà une croyance bien ancrée dans les esprits de tous ceux qui s'adonnent à une compréhension et à une théorisation du théâtre moderne. En effet, de nombreux penseurs, de Luigi Pirandello (1867 – 1936) à Jean-Paul Sartre (1905 – 1980), imaginent que l'acteur s'identifie psychologiquement à son personnage, sous le prisme du masque. Une fois le rôle adopté, le comédien l'aurait ensuite joué tout au long de sa vie. De plus, il y aurait une identification mutuelle entre le masque et son porteur. En effet, en s'identifiant à un seul acteur, le masque en reflèterait sa personnalité, de même que le comédien se reconnaîtrait au travers du masque qu'il personnifie. Signe de fixité, le masque représenterait donc un lien constant entre un comédien et un même personnage ou un même type scénique.

Associé à vie à son masque... voilà un mythe de l'acteur de la *Commedia dell'Arte* quelque peu inadéquat et grossier. Cette osmose parfaite entre individualité scénique et individualité sociale n'est qu'un leurre et qu'une conception pleine d'imagination de la postérité, d'écrivains qui nous sont plus contemporains.

Si nous voulons comprendre véritablement le sens du masque *dell'arte*, nous nous devons de changer de lunettes. Posons celles qui nous font voir l'acteur de la *Commedia dell'Arte* comme un comédien de notre époque, au travers des caractéristiques et des significations de notre temps, pour porter la bonne paire qui nous permet alors de comprendre les choses comme si nous vivions aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles.

¹⁸¹ Vous trouverez l'œuvre à l'illustration [90](#) à la page 185.

¹⁸² HILLMAN James cité dans ASLAN Odette, BABLET Denis, *Le Masque : du rite au théâtre*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1991, p. 121.

À cette époque, les acteurs adjoignent à leur nom propre un surnom de théâtre et utilisent indifféremment les deux. Cela est tout à fait normal et habituel d'avoir un surnom lié au nom d'une personne, quelle que soit sa condition sociale. Ainsi, il n'est pas étrange que ce pseudonyme désigne tout autant l'acteur que la personne elle-même. Le nom de théâtre n'est donc pas une véritable identification personnelle de l'acteur à son personnage, mais plutôt l'expression d'une de ses spécialités artistiques ou un de ses savoir-faire.

La magnificence du théâtre de la *Commedia dell'Arte* réside dans la duplicité des habiletés professionnelles de l'acteur. D'une part, il s'illustre par sa capacité à donner vie à des personnages divers en travaillant les mimiques et les gestes propres à chacun. D'autre part, il montre qu'il est apte à incarner un type scénique particulier et à jouer sous le prisme d'un répertoire personnel d'actions et de paroles. Cette autre facette permet au comédien d'explorer, d'approfondir et d'amplifier son personnage et ses nuances tout au long de sa carrière. Contrairement à ce que nous, personnes du XXI^{ème} siècle, croyons, l'acteur de la *Commedia dell'Arte* est donc protéiforme et non campé à un rôle de manière immuable.

Le secret des masques de la *Commedia dell'Arte* réside dans un équilibre entre la rigidité de certains aspects toujours repris à l'identique – comme le nom, la condition sociale, la langue, la conduite ou les paroles – et la souplesse du « caractère » du personnage. Ceux qui portent le masque sont des types immuables qui conservent le mieux leur identité d'un spectacle à un autre et d'un acteur à l'autre au point de donner l'illusion qu'ils sont des personnages véritables avec une histoire indépendante des récits ou des intrigues des pièces dans lesquelles ils se manifestent. Les masques apparaissent comme les compléments des costumes et permettent donc de caractériser les personnages. En amplifiant les traits, ils induisent l'identification immédiate de ceux-ci. En outre, le masque que les personnages mettent sur le visage, ou mieux, qui *est* leur visage compense leurs caractéristiques intangibles et permet l'expression de leur psychologie.

Cet esprit et la vie intime rendant les personnages vivants ne sont possibles que grâce à la situation qui les entoure ou aux actions dans lesquelles ils sont engagés. Si l'on ôte ces dernières, rien ne reste et l'intériorité des personnages est totalement évacuée. Si l'on veut changer la « personnalité », il suffit de changer le cours de l'action. C'est pourquoi la psychologie des personnages de la *Commedia dell'Arte* est protéiforme. Tantôt naïfs et honnêtes, tantôt rusés et menteurs, notamment, ils peuvent ainsi s'adapter à toutes les situations sans que ne changent leur nom, leur dialecte, leur statut social ou leur gestuelle.

Ainsi, le masque accroît la pluralité de l'acteur et permet les échanges et les métamorphoses en cours de spectacle.

Le personnage du théâtre *dell'arte* se compose donc de nombreux *Moi* partiels déterminés par le contexte. Dans ce cas, le masque n'est pas un *autre visage*, mais un *visage perdu*. Un vrai

visage laisse transparaître le for intérieur d'un individu de manière visible, presque immédiate, au point que nous croyons que le visage ne peut pas tromper autant que les mots ou les actes. Étant quelque chose d'inanimé et empli d'extériorité, le masque nie donc cette réalité du vrai visage.

Recouvrant la tête entière ou se réduisant à un demi-masque, le masque de théâtre transcende la nature humaine de l'acteur en lui permettant de changer de personnalité ou de sexe, de paraître plus jeune ou plus vieux, de devenir plus beau ou plus laid.

C'est en cela qu'il dérange. Il immerge acteurs et spectateurs dans un autre monde : celui de l'acte théâtral par excellence où tout n'est que protéiforme, changements et dualité entre l'extériorité de l'objet qu'est le masque et l'intériorité conférée par le contexte ou le jeu de l'acteur.

« Le masque ridicule est non seulement convenable, mais nécessaire à la comédie pour exciter le rire.¹⁸³ » Cela est d'ailleurs possible grâce à l'apparence souvent bestiale du masque ou à l'exagération de ses traits comme le grand nez, les petits yeux, les joues creusées ou le front extrêmement ridé. Un personnage de la *Commedia dell'Arte* se définit par tout un ensemble : son masque, son costume, sa démarche, sa gestuelle, son dialecte, ses farces. C'est tout cet apanage qui suscite le rire parce que tout est exagéré et loufoque. Les costumes sont bariolés, les dialogues sont teintés de quiproquos causés par les différents dialectes, les démarches sont pleines de panache, les serviteurs s'endorment plutôt que de rendre service à leurs maîtres qui les punissent par la suite à coups de balais, les vieillards tombent amoureux des demoiselles... quoi de plus naturel que de rire devant cela ?

Totalement au service de l'acteur et désignant à la fois un personnage et un objet, le masque détient un pouvoir expressif très fort. Une fois endossé par l'acteur, il place ce dernier sous son total contrôle. Il transforme l'acteur : le dépouille pour mieux l'enrichir. En effet, il oblige l'acteur à faire abstraction des signes de son intériorité : ses propres identité et personnalité, les motivations de son métier, les exigences professionnelles, dont celles qui découlent de l'organisation du travail en groupe et les aptitudes dictées par sa personne. Dépossédé de tout cela et poussé hors de lui, le comédien adhère alors à la réalité de son personnage et investit pleinement son existence en adoptant son nom, son histoire, son intonation de voix, sa gestuelle, sa démarche, son costume. Il donne vie à la psychologie du personnage. C'est au travers de tous ces subterfuges que s'opère une parfaite osmose entre la psychologie de l'acteur et celle du personnage qu'il incarne.

¹⁸³ PERRUCCI Andrea cité dans CORDELLIER Dominique, JEAMMET Violaine, VIATTE Françoise, *Masques, Mascarades et Mascarons*, (Paris, Musée du Louvre, 19 juin – 22 septembre 2014), Paris, Louvre Éditions, 2014, p. 63.

Favorisant l'excès, parce qu'il décuple le jeu, le masque conduit l'acteur à se surpasser ; il doit alors jouer avec davantage de force et d'énergie. Il faut en effet « traverser » le masque pour lui conférer une humanité.

Toutefois, en se confrontant au masque « en dur », l'acteur change de corps et de visage, mais aussi met en jeu son humanité au bénéfice de ce truchement déconcertant. Pour maîtriser le masque de manière absolue, le porteur doit engager un combat acharné avec l'*Autre*, un véritable corps à corps pour affirmer son *Moi*. Il s'agit là d'un jeu plus grand que celui du quotidien. Pour tenter de gagner ce corps à corps, le comédien se doit d'infiltrer sa personnalité et ses anecdotes tout en incarnant celles d'un autre.

Pendant de nombreux siècles, le masque et la sacralité apparaissent intrinsèquement liées ; surtout quand nous pensons aux masques réalisés à l'effigie d'un dieu ou d'un déesse ou à l'image d'un ancêtre de la famille, dans le but de demander protection, bienveillance, fertilité et abondance, lors de cérémonies rituelles. Aussi étonnant que cela puisse paraître, le masque de théâtre conserve une certaine notion de sacré, encore aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles. Pouvant être désinvolte envers n'importe quel accessoire ou costume, l'acteur hésite quand il s'agit de manipuler le masque. Le respect est de mise : il le prend généralement de manière délicate afin de le revêtir ou de l'ôter. Le protégeant de son environnement une fois qu'il l'enlève de son visage, il fait bien attention à la manière de le poser : un masque gisant sur son nez ou jeté par terre est un signe de mort. Sur scène, il ne touche pas le masque d'un autre comédien. Entretenant un attachement mystérieux avec on ne sait quoi d'occulte, le masque apparaît comme un double, flatteur ou terrifiant, une seconde peau dont le comédien garde la trace et croit s'emparer. Toutefois, le masque est plus fort et s'approprie totalement l'acteur, dont il conserve l'empreinte la plus intime.

C. Approche psychologique de Pulcinella

La richesse de la *Commedia dell'Arte* réside dans le fait que tous ses personnages représentent toute la péninsule italienne. Pulcinella¹⁸⁴ est originaire de Naples. À l'instar de Bergame, Naples se divise en deux parties, entre une ville haute et une ville basse. Il y aurait donc deux Pulcinelli : l'un fourbe et l'autre idiot.

Il est un amalgame entre les différents personnages des atellanes : il est glouton comme Maccus – parce qu'il dévore sans cesse des plats de *gnocchi* – il est bossu à l'instar de Dossennus, il est bavard et imbécile comme Bucco et il est avare à l'image de Pappus. C'est un véritable caméléon qui peut interpréter tous les rôles et tous les traits psychologiques ; il peut être, en effet, gentil tout autant que cruel et passer du valet stupide au maître violent. C'est un bouffon

¹⁸⁴ Vous trouverez l'œuvre à l'**illustration 86** à la page 183.

à la voix de fausset^{185*}, charlatan, saltimbanque et acrobate. Il est également romantique, souvent amoureux, fin et subtil et plein de bon sens.

Les principaux traits de sa physionomie – son nez crochu en bec de rapace et sa voix nasillarde – l'apparentent à un gallinacé : à un coq ou à un poussin. Son nom dérive de *pullicino* ou *pulcino* qui veut dire « poussin ». Cela pourrait lui inspirer de la sympathie, mais ce n'est pas le cas. Ce petit poussin se trouve dans un gros œuf de dinde. Comme il n'arrive pas à en sortir, il piaille pour demander de l'aide. C'est alors que le Diable casse la coquille, le prend par le dos et le laisse tomber ; d'où sa fameuse bosse sur le dos qui le rend si horrible. Son nom est souvent associé à une autre épithète : *cetrulo* ou *cetriolo* qui se traduit par « concombre », parce que son masque a des couleurs de cucurbitacées, ce qui assure l'efficacité comique et engendre le rire. Son masque a des traits prononcés comme des joues tombantes aux pommettes couvertes de verrues, des rides bien marquées au coin ou en dessous des yeux et sillonnant son front, un nez crochu assorti d'une moustache.

Il possède une apparence disgracieuse puisqu'il a deux énormes bosses : l'une est au niveau du dos, l'autre est... son ventre proéminent. Un poème burlesque rapporté par Anton Giulio Bragaglia (1890 – 1960) le fait naître de lamentables restes masculins d'un castrat* couvés par une dinde ou une poule ; ce qui expliquerait ses malformations congénitales.

Selon certains commentateurs, son allure et son masque contribuent à faire de lui un descendant du Malin dont il aurait reçu des verrues sur le front, évoquant de petites cornes. Ainsi, ce faux visage qu'est son masque n'a plus rien d'humain.

De tous les personnages de la *Commedia dell'Arte*, Pulcinella est celui qui a mené aux sommets de la perfection les facultés d'imitation et d'improvisation propres au comédien italien. Ce dernier sait allier la vivacité spontanée à la discipline professionnelle.

La performance de Pulcinella est dynamique. C'est un personnage qui utilise tout le corps, dont l'expression est mise en valeur par l'espace scénique. Moyen conventionnel de fixer une expression concrète, le masque de Pulcinella cache le visage de l'acteur derrière l'immobilité apparente. Au contraire, le mouvement du corps semble libre et spontané. Sa pantomime* s'inspire des comportements naturels et des actions quotidiennes qui sont souvent caricaturés ou contrefaits. Les gestes de Pulcinella sont plus concrets que symboliques ou abstraits.

Grâce à sa « théâtralité », le masque de Pulcinella sert à agir avec soudaineté. Dans sa formidable forme drôle et disgracieuse avec son nez proéminent, le masque fixe efficacement une expression comique et dirige l'improvisation de l'acteur. D'un autre côté, c'est ce masque immobile qui permet à Pulcinella une extraordinaire liberté des mouvements corporels et des

¹⁸⁵ Il s'agit d'une technique vocale qui utilise le registre le plus aigu. Pour obtenir cette voix aigüe, il faut accoler les cordes vocales avec une faible pression.

inventions. En cachant son visage derrière le masque, l'acteur peut concentrer toute son inventivité expressive sur le corps.

Accentuant les traits burlesques, le masque de Pulcinella indique que sa performance est souvent caricaturée. Certains critiques le considèrent d'ailleurs, à juste titre, comme un masque de carnaval. Cependant, sa fonction satirique change avec le temps. Aux origines, la caricature incarnée par le personnage de Pulcinella est directe et spontanée. Aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, elle devient plus conventionnelle parallèlement à une évolution du personnage vers une apparence plus raffinée, presque adoucie.

Bien que l'improvisation soit une partie prédominante chez Pulcinella, elle s'appuie sur le répertoire de gestes et de signes transmis par la tradition théâtrale. Cela se manifeste surtout dans la pantomime* chorégraphique. L'élément rythmique des gestes, de la danse et du jeu collectif a un rôle important dans l'improvisation de Pulcinella. En effet, lorsque Pulcinella devient le protagoniste d'une comédie ou d'une œuvre iconographique, il n'est pas souvent seul ; il y a toujours de nombreux Pulcinelli en groupes plus ou moins nombreux, souvent en compagnie d'autres *Zanni*. Grâce aux figures chorégraphiques, leur pantomime* s'éloigne du réalisme primitif pour devenir plus abstraite, rythmique et symbolique. En même temps, leur interprétation est chargée d'une expression fantastique, grotesque et inhabituelle.

Dans le cas de l'improvisation collective, comme celle des groupes de Pulcinelli, les voix et les gestes sont déformés et concertés. Une telle improvisation dépend avant tout des capacités naturelles de l'acteur, de sa créativité. Cependant, l'habitude d'improviser ensemble et de trouver immédiatement une correspondance entre geste et réplique ou entre question et réponse, passe aussi par une parfaite connaissance des habitudes du partenaire et de ses défauts.

La performance de Pulcinella s'articule beaucoup en fonction de la participation émotionnelle du spectateur. De plus, l'acteur doit utiliser toutes les ressources de sa personnalité – comme son talent, la beauté de son corps ou ses dons naturels – et celles de sa formation professionnelle afin d'incarner au mieux ce personnage et de parvenir à une cohérence dans le jeu. Pulcinella exprime tout avec les mouvements de la tête et du corps et se démarque grâce à la liberté illimitée de ses blagues.

De nombreux documents iconographiques ou des livrets* d'opéra témoignent des compétences musicales de Pulcinella. Il apparaît souvent dans l'acte de chanter et de jouer du luth.

En plus de la pantomime* et de la chorégraphie, l'acrobatie joue un rôle déterminant dans l'évolution de Pulcinella au cours de sa stylisation progressive. Ceci est perceptible tout particulièrement au travers des diverses représentations de Pulcinella que Giandomenico Tiepolo réalise : il le dépeint comme un acrobate et un saltimbanque.

La rapidité d'invention de Pulcinella crée des répliques impromptues, spontanées, non préméditées et improvisées. La valeur du comédien qui joue Pulcinella est basée sur la capacité

et la liberté des émotions et de l'imagination. Elle repose également sur la force inventive qui lui permet de représenter ces expressions et ces humeurs individuellement sur la scène, en utilisant les moyens scéniques disponibles.

Tout au long de sa vie, Giandomenico Tiepolo crée un monde fictif où s'entremêlent magie et satire. Toutefois, il n'est pas dupe de ce monde qu'il façonne de ses mains, puisqu'il adhère au monde contemporain, à la vie de Venise ou des autres grandes villes européennes dans lesquelles il a séjourné. Il apprécie les plaisirs que ces univers ont à lui offrir. De plus, il n'esquive pas sa condition de mortel, puisqu'il joue avec elle. Le protagoniste de cette modalité est Pulcinella, qui l'accompagne durant toute son existence et tout particulièrement lors des années de vieillesse, au sein de *Divertimento per li Regazzi*¹⁸⁶. Giandomenico ne peut pas éviter les chamboulements historiques, sociaux et moraux qui causent la chute de la République de Venise. C'est pourquoi, dès les années 1790, il se réfugie dans un monde libre, enfantin et populaire où Pulcinella incarne son sauveur, son *Salvator Mundi*. Pour l'artiste, Pulcinella est ce masque de frontière entre la vie et la mort, le rire et les pleurs, l'identité et la non-identité – parce qu'il est protéiforme – entre le blanc et le noir, entre le grotesque et le sérieux, entre l'ordinaire et l'extraordinaire.

À travers le masque de Pulcinella, Giandomenico s'est confronté au présent et aux différents âges de la vie, mais aussi à son propre art ou à celui de son père, pour en récupérer des motifs et jouer avec pour créer une nouvelle histoire. Pulcinella lui fournit une interprétation originale de l'existence et une clé unificatrice de sa carrière artistique. *Divertimento per li Regazzi* est, en substance, « sa recherche du temps perdu » et « son temps retrouvé^{187*} », une aventure créative initiée par la prise de conscience que son monde entier a disparu pour toujours. Cette œuvre est également son testament artistique qui prouve qu'il a atteint un accomplissement total de sa vie.

Le Pulcinella de Giandomenico représente l'homme ordinaire. Dans certaines des scènes les plus dramatiques de *Divertimento per li Regazzi*, il est le bourreau et le pendu, le peloton d'exécution et le pauvre corps criblé de balles. Néanmoins, la plupart du temps, Pulcinella est un Vénitien joyeux qui apprécie paisiblement son riche héritage. L'histoire de Pulcinella est à la fois biographique, générationnelle et épisodique. C'est une histoire décomposée et la plus variée et la plus flexible du maître vénitien. Elle alterne les phases de vie, de mort et de

¹⁸⁶ Vous trouverez les différentes planches aux **illustrations 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67 et 68** aux pages 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173 et 174.

¹⁸⁷ *À la recherche du temps perdu* (1913 – 1927) et *Le Temps retrouvé* (1927) sont des œuvres de Marcel Proust (1871 – 1922). *À la recherche du temps perdu* consiste en une réflexion psychologique sur la littérature, le temps et la mémoire. Le dernier tome de cette œuvre – *Le Temps retrouvé* – cristallise l'aboutissement de la quête du protagoniste. Seule la mémoire involontaire est apte à ressusciter le passé. L'œuvre d'art est le seul moyen de vivre une vraie vie, loin des mondanités et permet l'abolition des limites imposées par le temps.

régénération et se présente comme un kaléidoscope étincelant d'humeurs, mêlant comédie, tragédie, pathétique, vulgarité, stupidité et sérieux. Giandomenico forge son personnage sur la base de nombreuses sources afin de créer une personnalité unique, avec ses propres caractéristiques physiques, psychologiques et sociales. Pulcinella devient alors une espèce hybride convaincante, à moitié humaine et à moitié fantastique.

En outre, Pulcinella est ce personnage qui n'a pas de temporalité ; il est éternel, parce qu'il ne vient ni avant ni après. *Divertimento per li Regazzi* consiste en une méditation sur la fin – notamment celle de la République de Venise – où Pulcinella apparaît comme le seul survivant quant à la fin *du* monde. En cela il est récapitulé (récapitulation ou *anakephalaiosasthai*) comme le Christ. Quand une chose ou une personne est récapitulée, c'est qu'elle est la dernière ou qu'elle est achevée, au regard d'un temps donné.

Le masque dépossède l'acteur de théâtre pour mieux l'enrichir : il le pousse en effet hors de lui-même afin de prendre possession d'un masque, d'un costume, d'un dialecte, d'une gestuelle, d'une démarche et surtout d'une psychologie pour incarner au mieux un personnage. Le masque vénitien, du quotidien ou du carnaval, a également cette fonction de transcendance de l'être. Pour les Vénitiens et les Vénitiennes, il est alors un instrument de révélation et d'impunité.

2. Transcender le *Moi* pour se révéler à autrui et agir en toute impunité

« L'homme est peu lui-même lorsqu'il parle à la première personne ; donnez-lui un masque et il dira la vérité.¹⁸⁸ »

Réputé dissimuler et protéger, le masque dévoile son porteur et fait surgir de lui tout ce que la société l'oblige à inhiber. Porter un masque c'est révéler son *Moi* véritable. Le paraître s'efface pour laisser l'être intérieur s'exprimer. Sous couvert du masque, les pulsions les plus secrètes se révèlent, car les pressions sociales ou morales n'entravent plus le porteur. Sous couvert du masque, la liberté devient l'apanage de l'humanité. La peur d'avoir son estime de *Moi* bafouée n'existe plus, car le masque confère le plus grand anonymat. Qui pourrait donc être accusé de tel méfait ou être jugé pour son manque de morale, alors que le masque est roi et rend les Vénitiens méconnaissables ?

A. Jouer avec son identité

« Un tel être secret, qui, par instinct, a recours au langage pour se taire et pour passer sous silence [...] *veut*, et il s'y ingénie, que ce soit un masque de lui, qui hante à sa place le cœur

¹⁸⁸ WILDE Oscar cité dans REATO Danilo, « Introduction », *Les masques de Venise*, traduit de l'italien par CANAL Denis-Armand, Paris, Herscher, 1991.

et la pensée de ses amis. Et à supposer qu'il ne le veuille pas, il ouvrira un beau jour les yeux et il verra qu'ils n'ont de lui, malgré tout, qu'un masque et que c'est bien ainsi. Tout esprit profond a besoin d'un masque ; bien plus, un masque se forme sans cesse autour de tout esprit profond, grâce à l'interprétation toujours fausse, c'est-à-dire *plate*, donnée à chacun de ses mots, de ses pas, des moindres manifestations de sa vie.¹⁸⁹ »

Par ces propos, Friedrich Nietzsche (1844 – 1900) sous-entend que le visage a une double vocation. En effet, il peut tout autant porter un masque qu'en être un à part entière. Habilités spécifiques du visage animé, la mimique, la voix et le regard permettent à celui-ci d'être modifié à l'infini. Tout au long de notre vie, les expressions du visage que nous *possédons* le font évoluer en un visage que nous *composons*. Elles se manifestent comme de multiples visages, qui peuvent ainsi être considérés comme autant de masques. Elles apparaissent comme des instruments permettant au visage de jouer différentes partitions : tantôt celle de la révélation, tantôt celle de l'induction en erreur. En outre, le visage peut engendrer divers masques parce qu'il interagit, passivement ou activement, avec d'autres visages. A contrario, le masque est un visage artificiel figé en une seule expression ce qui conduit à une réalité tout à fait paradoxale. Nous nous retrouvons confrontés à une diversité des masques et à une instabilité de ceux-ci. En effet, il existe de nombreux masques ayant chacun une expression propre. Le masque étant quelque chose d'inanimé, la mimique est alors gravée dans le matériau et ne peut être modifiée. Le visage *est* le corps. Il est en effet plus qu'une partie du corps, puisque c'est à travers lui que nous nous représentons nous-mêmes et que nous communiquons. De plus, les expressions, la voix ou le regard permettent au visage de générer une quantité d'images bien différentes. Ces dernières révèlent une ambiguïté entre la présence et l'absence. En tant que support, le visage est constamment présent. L'expression dessinée sur un visage permet de déceler la présence d'une personne. À l'instant où la mimique disparaît du visage, la personne se caractérise par son absence. En revanche, dans la mesure où il est artificiel, le masque n'est pas une image du visage réel, mais un visage symbolique. Il assigne le visage à une décorporation pour incorporer et incarner quelqu'un d'autre. En se substituant au vrai visage, le masque en fournit un nouveau à son porteur.

Le visage et le masque se conçoivent tous les deux comme une image reportée sur un matériau, fait de chair ou de matière inanimée, à partir du moment où elle imite la vie. Dans le cas du masque, le corps n'est qu'un réceptacle, un support totalement étranger à ce visage artificiel. Toutefois, le masque étant rivé sur le corps du porteur, il en prend ainsi possession. La continuité et la porosité entre le visage et le masque fait que ces deux images se muent l'une dans l'autre.

¹⁸⁹ NIETZSCHE Friedrich cité dans BELTING Hans, « Le visage et le masque », *Faces. Une histoire du visage.*, Paris, Gallimard, 2017, p. 32-141.

De loin, le visage correspond à une partie d'un tout corporel. Dès lors que nous nous rapprochons, le visage délaisse cet ensemble et devient le monopole du regard d'autrui. À cette distance rapprochée, la substitution du visage par le masque est vite possible. Par le biais des mimiques et du regard – soutenant l'acte de parole – le visage se transforme en un autre visage, tel un masque. Il interprète alors un autre rôle qui protège l'identité de son porteur en la dissimulant. C'est ainsi que le *Moi* se retrouve à jouer différents rôles tout au long de son existence entre ceux qui le protègent ou ceux qui le transcendent. En effet, le *Moi* ne consiste pas en un seul visage, mais, bien au contraire, en une multiplicité de faces, dont la première est celle de l'enfance. Dès lors que l'enfant dit « je », l'instinct du *Moi* est ainsi soumis aux caprices du changement et du désir.

Le *Moi* est autant quelque chose de propre à chacun – qui pourrait être alors exhibé – que quelque chose d'irreprésentable et d'inqualifiable, parce qu'il est une multiplicité de rôles et de visages.

Les sentiments humains disposent de leurs propres masques. En effet, les émotions profondes marquent le visage de l'Homme, qui révèle alors à l'*Autre* qui il est et ce qu'il ressent. En revanche, l'Homme qui a la capacité de ne rien laisser paraître de ses sentiments ou de ses pensées fait de son visage un vrai masque d'impassibilité.

Durant le jour, l'Homme qui se regarde dans un miroir voit le reflet de son visage, ainsi que celui de tous les masques qui le composent. Il s'agit là d'images auxquelles il est habitué et qui le rassurent, parce qu'elles sont en harmonie avec son être, sa personne. Durant la nuit, ce que l'être humain inhibe en société refait surface. Celui qui rêve vit des situations qu'il n'a jamais expérimentées durant sa vie diurne et se voit sous des traits bien différents. Les rêves sont animés de personnalités aux multiples facettes. Au réveil, ces chamboulements nocturnes poussent l'Homme à douter de sa véritable identité. En effet, tôt ou tard, tout un chacun éprouve l'impression d'être à la fois lui-même et quelqu'un d'autre.

Exceptionnel instrument de métamorphose, le masque permet à chaque individu de modifier son image et son être, d'accéder à une entité qui lui est différente, voire supérieure. Grâce au masque, celui qui le revêt assouvit alors un désir de transformation afin d'accéder à une nouvelle personnalité. La personne masquée ne se caractérise pas seulement par la dissimulation de son identité réelle. Le masque lui permet autre chose : il se pose comme une énigme identitaire pour elle-même et pour les autres. Contestant les conventions morales ou sociales, le masque offre la liberté à son porteur, qui est d'autant plus grande qu'elle est illimitée. L'Homme a la possibilité de changer de nature en changeant de visage : cela par le biais du masque. « [Il] use de ce faux visage médiateur afin d'assouvir ses désirs les plus

refoulés, afin de libérer ses instincts et d'exorciser ses fantasmes.¹⁹⁰ » Ainsi, le porteur de masque change d'être pour laisser libre cours au paraître : il incarne alors une personne différente de celle qu'il a l'habitude de montrer. L'être est quelque chose d'inné ou de modelé par les conventions éthiques et sociales. Le paraître est une décision de la personne masquée qui choisit alors si elle veut être un homme ou une femme, riche ou pauvre, jeune ou vieille, heureuse ou malheureuse, candide ou rusée... grâce au masque qu'elle se résout à porter.

Le masque que nous portons conduit à notre dissimulation, à la fois aux yeux des autres, mais aussi aux nôtres. Il crée ce lien ténu entre le *Moi* profond et « le double qui nous échappe¹⁹¹ ». Toutefois, se masquer c'est aussi se révéler, car, sous couvert du masque, nous nous manifestons à nous-mêmes et aux autres.

Lorsque deux personnes, non masquées, se regardent, l'émotion de l'une entraîne la réaction adéquate de l'autre, puisque les visages interagissent entre eux. Toutefois, quand une de ces deux personnes porte un masque, le visage est donc dissimulé. La personne non masquée ne voit pas les émotions de celle qui porte le masque. Elle réagit ainsi en fonction de l'expression figée du masque, mais pas en rapport avec la mimique du véritable visage de la personne masquée. Ceci-dit, le masque, étant aussi révélateur d'un aspect de la personnalité réelle de son porteur, l'*Autre* réagit donc malgré tout à une facette de son identité. Ainsi s'installe un jeu de cache-cache autour de l'identité de la personne masquée.

Au XVIII^{ème} siècle, La Sérénissime est cet endroit où s'illustre le mieux ce jeu entre le voir et l'être vu, entre l'être et le paraître, ce jeu sur l'identité.

Lorsque les Vénitiens et les Vénitiennes sortent de chez eux c'est pour se déplacer dans la ville en masque. Celui-ci leur permet de dissimuler leur identité aux yeux des autres pour en révéler une différente, qu'ils auraient choisie l'espace d'un instant ou qu'ils rêveraient d'endosser sur du plus long terme. Sous couvert du masque, nul n'est reconnaissable ; ils peuvent être à la fois eux-mêmes ou un autre. C'est ainsi qu'ils jouent avec leur identité, pas seulement vis-à-vis des autres, mais aussi vis-à-vis d'eux-mêmes, puisqu'ils peuvent être qui ils veulent et différents de qui ils sont vraiment. En cela, le masque a une fonction cathartique : il purifie l'âme de son porteur, afin qu'il puisse être une autre personne et souvent quelqu'un de meilleur ; entre autres, un pauvre peut opter pour l'apparence d'un riche, une personne laide peut revêtir le masque de la beauté. En outre, le masque bouscule l'ordre établi, puisqu'il est un instrument de falsification de la réalité ou de la nature même des personnes qui le revêtent. En effet, il ne permet pas seulement de changer de condition sociale ou de personnalité, il est aussi le moyen

¹⁹⁰ MORETTI-MAQUA, *L'Apogée du masque au XVIII^{ème} siècle ou la Sérénissime masquée*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 14.

¹⁹¹ BEDOUIN Jean-Louis, « Le masque, sa psychologie », *Les Masques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, p. 14.

de changer de sexe : n'importe quel homme peut se travestir en femme et n'importe quelle femme peut se costumer en homme. La *bautta* est d'ailleurs le masque qui favorise le plus l'indistinction sexuelle : « Un homme et une femme en *bautta* se ressemblent si fort qu'on ne saurait les reconnaître, il faut chercher jusqu'à la cheville du pied pour distinguer le mâle de la femelle.¹⁹² »

B. Masque et plaisirs

Les années 1920 marquent un tournant pour les sciences psychanalytiques. Sigmund Freud (1856 – 1939) apporte une contribution d'envergure quant au fonctionnement du psychisme humain en publiant un texte *Au-delà du principe du plaisir* (1920) et un essai *Le moi et le ça* (1923). Il détermine que le psychisme se compose de trois états : la conscience, la préconscience et l'inconscience. La conscience correspond à la perception la plus directe et sûre. La préconscience est un stade intermédiaire se caractérisant par des faits psychiques latents susceptibles de devenir conscients. En effet, les éléments deviennent psychiques à partir du moment où ils disparaissent de l'état conscient. Une représentation peut alterner entre être consciente à un moment précis et ne plus l'être l'instant d'après. Durant l'intervalle où cette représentation change d'état, nous ne savons pas ce qu'elle est ; mais nous pouvons la qualifier de latente, dans le sens où elle peut redevenir consciente à n'importe quel moment, grâce à certaines conditions faciles à réaliser. L'état d'inconscience coïncide avec une latence d'un fait et son aptitude à revenir à la conscience. Toutefois, certaines représentations ne peuvent pas devenir conscientes, parce qu'elles sont maintenues dans un état de refoulement par une forme de résistance. Il existe deux types d'inconscient : les faits psychiques latents, susceptibles d'évoluer vers la conscience et les faits psychiques refoulés, étant incapables de revenir à la conscience. Il faut également prendre en compte qu'il y a des faits psychiques inconscients qui ne sont pas refoulés.

Le *Moi* correspond à une organisation cohérente d'un phénomène psychique et c'est à lui que se rattache l'état de conscience. Durant le jour, ce dernier est actif et contrôlé, surveillé par le *Moi*. Durant la nuit, c'est le stade de l'inconscience qui prend le relais. Le *Moi* est également à l'origine des refoulements qui sont éliminés de la conscience ou qui sont impossibles à exprimer. Afin que l'Homme puisse accéder à l'harmonie de son être, il faut utiliser un « passeur » face à ces forces antagonistes que sont la conscience, la préconscience et l'inconscience. Le masque remplit très justement cette fonction d'intermédiaire.

¹⁹² GOUDAR Sara citée dans BERTRAND Gilles, « Un mythe destiné à exorciser l'angoisse : XVII^{ème} siècle-XVIII^{ème} siècle – Le carnaval des voyageurs, reflet d'une société inquiète – Un regard obsédé par la *bautta* », *Histoire du Carnaval de Venise du XI^{ème} au XXI^{ème} siècle*, Paris, Pygmalion, 2013.

Depuis toujours, le masque fascine autant qu'il inquiète. Il génère l'inquiétude, parce qu'il donne l'impression de venir d'un autre monde. En effet, lorsqu'il est revêtu, c'est son porteur qui lui donne vie. Quand il n'est pas porté, il est malgré tout investi d'une forme de vie. De plus, ce faux visage que le regard du porteur transperce, constitue une sorte d'écran entre celui-ci et le monde extérieur. Cependant, il fascine par son fort pouvoir d'illusion et de transgression, par le jeu identitaire qu'il engendre, par l'équilibre entre dissimulation et révélation qu'il sous-tend.

Généralement, ce que nous refoulons est souvent ce que la morale et la société décrivent, ce qui nous paraît être un secret invouable concernant notre identité, ce qui nous rend honteux, ce qui nous blesse ou nous fait peur. Tôt ou tard, ce qui est refoulé ressurgit. Le masque permet de mettre en scène ce qui est de l'ordre de l'inconscient. En outre, il fait disparaître les barrières représentées par l'éthique, le respect, le bon sens ou les lois.

C'est bien évidemment pour cela qu'il est omniprésent dans La Sérénissime aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles : il libère les instincts et exorcise les fantasmes des Vénitiens et des Vénitienes.

Les masques tout particulièrement associés à cette thématique de l'hédonisme* sont la *bautta* et la *moretta*. La *bautta*¹⁹³ est composée de quatre éléments. Un capuchon couvre la tête jusqu'aux épaules, en laissant le visage libre. Il est généralement en soie, garni d'une dentelle descendant jusqu'à la taille et cache l'identité de la personne. Au travers de la dentelle, il est possible d'admirer les habits des gentilshommes ou les seins poudrés des jeunes femmes. Ce châle porte le nom de *bautta*. Cependant, le terme de *bautta* est rapidement devenu métonymique, c'est-à-dire qu'il s'est mis à désigner l'ensemble des éléments particuliers de ce masque. Le visage est dissimulé par un *volto* ou une *larva* qui est un masque aux formes anguleuses, de céruse blanche, permettant de manger et de boire sans l'enlever. Le *volto* et la *bautta* sont maintenus par un tricorne qui n'est jamais ôté. À cela, s'ajoute le *tabarro* qui est un long et lourd manteau noir. Bien que devenu l'« uniforme » de la noblesse vénitienne, le peuple adopte volontiers la *bautta*. Il se procure une version plus économique du châle, sans dentelle, afin de participer aux nombreuses fêtes de La Sérénissime et de s'approcher quelque peu des nobles. Toutefois, le plébéien ne renonce pas à dépenser la somme nécessaire pour s'acheter le *volto*, qui, à lui tout seul ne le cache guère, mais dont il ne peut se passer. En effet, il veut lui aussi vivre caché et s'adonner à tous les plaisirs dont la ville regorge. En outre, ce masque peut être porté aussi bien par les hommes que par les femmes.

¹⁹³ Vous trouverez l'œuvre à l'**illustration 3 à la page 141**.

Dans notre œuvre d'étude, Giandomenico Tiepolo dépeint une *bautta*, juste derrière Isabella, la danseuse vêtue de jaune. Toutefois, comme l'ombre projetée par l'arbre rend peu visible l'observation de ce masque, nous invitons le lecteur à regarder l'œuvre *Il Ridotto* de Pietro Longhi qui se trouve en **illustration 71 à la page 176** ; il y a quatre *bautte* dans ce tableau dont deux à l'avant-plan.

Apanage féminin, le masque de la *moretta* ou de la *muta*¹⁹⁴ ne cache pas complètement l'identité et se définit comme un puissant jeu d'attraction érotique. Très peu pudiques, les Vénitien(ne)s ne dissimulent pas leur corps. Tout particulièrement au XVI^{ème} siècle, le décolleté à la vénitienne connaît une renommée européenne : il est carré et si bas qu'il dévoile sensiblement les seins des dames, voilés malicieusement par un léger tissu. Pour les Vénitien(ne)s, il est tout à fait normal de se maquiller les lèvres, mais aussi les mamelons d'un rouge carmin afin de les rendre plus séduisants. Cependant, tout ceci est bien prévisible pour les Vénitiens qui remarquent à peine tous ces stratagèmes. À Venise, on accorde également très peu d'importance à l'acte sexuel tant la liberté sexuelle est grande. Dans le but d'être totalement fascinantes, les femmes se doivent donc d'être mystérieuses en cachant à la vue ce qui laisse habituellement apparaître les émotions, c'est-à-dire les yeux et la bouche. C'est alors qu'entre en scène la *moretta* qui est un petit masque ovale de velours noir ne couvrant que cette partie du visage. Entre décolleté vertigineux et *moretta* s'instaure un jeu violent d'attraction et de mystère qui invite impertinemment à l'aventure. Collé au visage, ce masque ne peut être porté que si la dame serre entre ses dents un bouton caché à l'intérieur. Cela explique qu'elle reste muette (d'où le deuxième nom du masque, la *muta*) et impénétrable jusqu'au moment où elle prend la décision de répondre aux avances d'un homme en lui offrant, en plus de ses paroles, la vue de son propre visage. Voilà pourquoi, on utilise un bouton et pas des lacets qui sont difficiles à nouer et à dénouer.

À Venise, nombreux sont les exemples qui témoignent du lien intrinsèque entre le masque et les multiples divertissements.

Ceci est d'abord perceptible dans les *ridotti** où tout le monde vient : les petites gens et la noblesse. Selon le règlement de 1704, les employés du *Ridotto** de San Moisè doivent se vêtir *nella vesta ordinaria* (« en costume ordinaire »). De plus, ils portent une perruque. Ils constituent l'exception, puisque la plupart des joueurs restent en masque dans ces lieux où règnent la fascination de l'imprévisible et l'espoir d'être chanceux, soit pour améliorer ses conditions de vie, soit pour les embellir d'autant plus. Le masque permet à tout un chacun de se libérer d'un souci permanent concernant l'image de soi à donner auprès des autres. En outre, personne ne craint que sa dignité ou son estime de soi ne soit bafouée. Le masque crée un effet de distance, parce que le joueur semble alors être libéré des pressions familiales et sociales. Il permet également au porteur de jouer sans être jugé, puisque personne ne le reconnaît et n'est donc au courant de ses conditions sociale et financière initiales. La liberté et l'attraction du jeu engendrées par le port du masque sont si fortes que certains hauts dignitaires étrangers ne

¹⁹⁴ Vous trouverez l'œuvre à l'**illustration 3** à la page 141.

Dans notre œuvre d'étude, Giandomenico Tiepolo dépeint une *moretta* pour le personnage se trouvant derrière le couple de danseur et à côté de Pulcinella.

manquent pas de venir aux *ridotti** pour s'adonner aux jeux de hasard. Frederik IV¹⁹⁵ (1671 – 1730), roi du Danemark et de Norvège, s'y rend un soir de janvier 1709 en *bautta*. Bien que très chanceux et vainqueur, « il [aurait eu] l'élégance de laisser l'argent qu'il s'était amusé à gagner en feignant de se prendre les pieds dans un tapis, ce qui renversa la table et fit tomber par terre les pièces qui restèrent ainsi au vaincu.¹⁹⁶ »

De très nombreuses lois sont publiées par les autorités dans le but de réguler le port du masque. Il est demandé aux Vénitiens et aux Vénitienes de respecter certains horaires ou certains lieux dans lesquels il n'est pas possible d'aller en masque. Ces textes législatifs tentent de contrôler la débauche sociale, la passion pour le jeu et d'éviter l'entrée de certains endroits aux femmes. Comme nous l'avons vu dans le chapitre II, cela est souvent en vain. Toutefois, s'il y a bien une chose que les autorités ne condamnent pas c'est la fonction ludique du masque. Ce sont d'ailleurs les rapports de séduction amoureuse qui témoignent le mieux de cette acceptation vis-à-vis du masque. Par des reproches et un lourd bannissement, le *Consiglio dei Dieci** punit les jeunes hommes réussissant à obtenir la confiance d'une famille pour mieux séduire la jeune fille de celle-ci, à l'aide d'artifices et de tromperies sous le prisme du masque. À partir du moment où le masque est choisi comme un instrument de séduction, la tromperie n'a pas à être crainte et les partenaires de ce jeu ne sont pas pris au dépourvu. C'est une sorte de pacte qu'ils élaborent et acceptent dès le commencement. Face à cela, le *Consiglio dei Dieci** n'accorde aucune attention. Le masque garantit une complicité qui est favorable à la séduction et à l'aventure. Bien qu'ils ne connaissent pas l'identité de l'autre, les partenaires se sentent déjà mutuellement attirés, grâce au pouvoir mystérieux et érotique du masque. Certaines fois, le masque conduit inopinément à la rencontre de deux personnes et reste longtemps l'accessoire de l'aventure amoureuse. D'autres fois, il est revêtu par les partenaires bien après qu'ils se soient rencontrés et qu'ils aient vu leur visage, dans le but de donner plus de piquant aux désirs naissants. De surcroît, il est tout à fait possible que le démasquage ne se produise pas, bien que l'espace soit privé et l'échange entre les protagonistes très intime.

Le masque facilite les rapports sociaux et la communication, puisque la timidité et la gêne disparaissent. En effet, il donne cette impression aux Vénitiens d'être intouchables et meilleurs que ce qu'ils sont vraiment. Ainsi, ils n'ont plus peur d'aller vers l'*Autre* pour engager la conversation et la séduction. En portant le masque, les Vénitiens ont donc l'impression de faire tomber les barrières et les distances sociales.

¹⁹⁵ Roi du Danemark et de Norvège de 1699 à 1730.

¹⁹⁶ BERTRAND Gilles, « Le carnaval réglé : contrôler les plaisirs, protéger la République : jusqu'en 1797 – Encourager la licence ou lutter contre elle ? – Le masque : un accessoire pour les plaisirs », *Histoire du Carnaval de Venise du XI^{ème} au XXI^{ème} siècle*, Paris, Pygmalion, 2013.

Le masque est aussi un excellent subterfuge pour faire monter la tension de l'intrigue, notamment celle qui concerne les aventures amoureuses. Il engendre un enchaînement d'obstacles qui ont pour but d'attiser le désir, de faire rebondir et de prolonger l'action en amenant à des révélations identitaires différées que le XVIII^{ème} chérit tout particulièrement. Qu'elle que soit la nature de l'intrigue, le masque donne du piment à celle-ci.

En outre, le pouvoir du masque trouve son explication dans un élément physique. Le masque attire l'attention de l'*Autre* sur le visage ce qui laisse croire, comme par enchantement, que son porteur est d'une impénétrable et incroyable beauté. Avant que les yeux ne deviennent un outil de connaissance, ils alimentent le mystère, l'enivrement et la sensualité, tant qu'ils percent à travers le masque.

Enfin, le masque permet à tout un chacun de se faire le voyeur d'une aventure amoureuse ou d'une situation dont il n'est pas le protagoniste, puisqu'il permet de voir sans être vu.

Les masques en *bautta* et en *moretta* permettent donc aux porteurs d'entrer sans restriction dans les lieux de débauche, d'accéder aux plaisirs du jeu ou de l'amour, d'agir en toute discrétion et impunité, sans se soucier d'une certaine éthique ou image de soi à renvoyer, de passer inaperçu aux yeux de la République de Venise ou de ses pairs.

C. *Se masquer afin de révéler sa véritable nature : l'exemple des homosexuels*

Au XVIII^{ème} siècle, l'homosexualité se répand énormément à Venise et, ce, au sein de toutes les classes sociales. Elle serait originaire d'autres peuples et tout particulièrement des Turcs, réputés comme des experts de cette déviance. Considérés comme un pêché et amoraux, voire comme une maladie, la sodomie affichée ou les comportements efféminés sont décriés par les autorités. Elles voient d'ailleurs une utilité sociale dans la prostitution pouvant alors freiner les pratiques homosexuelles.

En effet, dès le XVI^{ème} siècle et davantage au XVIII^{ème} siècle, La Sérénissime abrite aussi un véritable vivier de prostituées, puisqu'elles constituent un dixième de la population ! Un registre de 1509, notamment, en recense onze mille cent soixante-quatre pour une population totale de deux cent mille habitants. En outre, elles se divisent en deux catégories.

D'un côté, les *carampane** ou *prostitute da lume* – appelées ainsi en référence aux bougies qu'elles allument à leur fenêtre – identifiées par un foulard jaune. Leur lieu d'habitation et de travail de prédilection est aux alentours du Ponte del Rialto, dans le *sestiere*^{197*} de San Polo,

¹⁹⁷ Le terme de *sestiere* vient du latin *sexterium*. Venise se compose de six *sestieri* institués par un décret du *Maggior Consiglio* le 1^{er} août 1171 sous Vitale Michiel II (? – 1172) (Doge de Venise de 1155 à 1172.) et situés de part et d'autre du Canal Grande. Au-deçà se trouvent Castello, San Marco et Cannaregio. Castello comporte aussi les îles de San Pietro et de Sant'Elena ainsi que celle du cimetière de San Michele. San Marco englobe également l'île de San Giorgio Maggiore. Au-delà s'étendent San Polo, Santa Croce et Dorsoduro. Santa Croce comprend aussi Piazzale Roma, Tronchetto et la gare maritime. Dans Dorsoduro se trouvent également la Giudecca

au cœur d'une sorte de ghetto appelé « Castelletto » étant la zone la plus fréquentée de la ville par les Vénitiens, les marchands et les étrangers. Toutefois, leur nombre augmentant rapidement, elles se mettent à envahir d'autres endroits de la ville. Elles pratiquent souvent leur métier dans des maisons gérées par des matrones qui font la comptabilité, paient régulièrement les impôts et tiennent des registres de toutes les femmes travaillant pour elles.

De l'autre, les *curtigiane oneste* (« courtisanes »). Alliant atouts physiques, dispositions pour l'art et culture humaniste, elles sont donc des prostituées d'une qualité supérieure. Elles ont leur place au sein de la vie sociale, culturelle voire politique de la ville. Elles reçoivent leurs clients dans de somptueux boudoirs magnifiquement décorés de cuirs dorés, de draps de soie, de miroirs et de fresques* évoquant des scènes mythologiques.

Ces courtisanes sont reconnaissables grâce à l'opulence de leurs bijoux ou de leurs vêtements et à leur chevelure. En effet, comme toute Vénitienne qui se respecte, elles arborent également une longue chevelure blond vénitien^{198*}. Leur garde-robe est luxueuse et sensuelle. La loi leur proscrivant de porter des perles – apanage des aristocratiques épouses vénitiennes – elles se parent de colliers de perles en verre. En revanche, elles ne respectent pas l'interdit concernant les matières des vêtements, puisqu'elles s'octroient le luxe d'endosser des robes de soie. Sous les jupons des robes sont d'ailleurs cachés d'audacieux caleçons masculins et des talons hauts. Leur chevelure se constitue souvent d'un chignon et de deux cornes sur le sommet du crâne : sans doute, en référence au Diable du fait de leur activité peu morale...

De 1232 à 1796 s'enchaînent de nombreuses lois qui tentent de contrôler la prostitution dans la ville. Les *carampane** sont ainsi soumises à des règles très strictes règlementant les lieux où elles peuvent vivre ou travailler, régissant leurs sorties, codifiant la manière dont elles doivent se vêtir... L'édit du 15 mars 1480 du *Consiglio dei Dieci**, par exemple, leur interdit notamment de porter les cheveux courts pour couvrir la moitié du visage, de les nouer sur le dessus du crâne en forme de gros chignon et d'endosser des vêtements virils. En outre, leur vie est régie pour une sorte de couvre-feu. En effet, la cloche de la basilique de San Marco leur indique qu'elles doivent rentrer chez elles à la tombée de la nuit sous peine d'être punies par

et Sacca Fisola. D'ailleurs, la numérotation des habitations vénitiennes a été mise en place porte après porte pour chacun des *sestieri* en fonction d'une spirale établie par les paroisses.

¹⁹⁸ Il ne s'agit pas véritablement d'un blond mais plutôt de nuances dorées de roux chaudes et profondes. Pour pouvoir afficher cette couleur, les femmes doivent se soumettre à un long et puant procédé. Tout d'abord, elles s'enduisent la tête avec la préparation de la *bionda*. Faire maison, cette teinture allie des ingrédients allant du curieux au répugnant, comme du curcuma, du safran, des aluns, du jus de citron, du vin blanc, de la gomme arabique, des centaurees (plantes proches du chardon, mais s'en distinguant notamment par les feuilles sans épines), de l'ammoniaque et de l'urine. Par la suite, elles se vêtissent d'un *schiavoneto*, autrement dit d'une tunique légère en lin ou en soie. Elles mettent une *solana* qui est un chapeau de paille sans calotte dont les bords accueillent leurs cheveux bien étalés. Puis, elles montent sur les *altane* qui sont les terrasses sur les toits des palais. À partir de là, elles passent plusieurs heures à humidifier leur chevelure avec la *bionda* à l'aide d'une éponge nommée *sponzeta*. L'action combinée de la *bionda* et des rayons du soleil leur permet d'obtenir cette fameuse couleur.

une amende et des coups de fouet. Elles ne peuvent pas se balader dans la ville le samedi. Il leur est prohibé d'approcher les hommes lors des périodes de célébrations religieuses.

Comme toujours à Venise, les divers textes législatifs à leur rencontre sont de nombreuses fois contournés.

Toutefois, les législateurs trouvent un avantage à la prostitution. Ils se servent des prostituées pour lutter contre l'homosexualité. Il leur est alors demandé d'exhiber fièrement et lascivement leurs atouts aux fenêtres ou sur les ponts des quartiers dans lesquels elles vivent ou travaillent. Dès lors, ces endroits autour du Ponte del Rialto sont affublés de noms tout à fait évocateurs... et parfois cocasses. Ainsi, la Fondamenta del Traghetto del Buso fait dériver son nom de deux traditions bien distinctes. La première est la plus évidente : cette zone étant petite et étroite, elle peut ainsi être définie comme un *buso*, c'est-à-dire un trou. La deuxième est relativement plus historique : étant un *traghetto*^{199*}, cette *fondamenta*^{200*} accueille de nombreuses *carampane**. La Pescheria Vecchia (« Ancienne poissonnerie ») et la Pescheria Nuova (« Poissonnerie nouvelle ») désigne le grand marché du Rialto où les Vénitiens peuvent acheter des fruits, des légumes, de la viande, du poisson, du pain, du fromage, de l'huile ou des tissus, des fourrures, des chaussures, des cordages... Cette zone est aussi appelée la Pescheria (« Poissarde ») en raison des femmes de mauvaises vies qui font commerce de leurs charmes. Le Ponte delle Tette (« Pont des Seins » ou « Pont des Tétons »), à la frontière des *sestieri** de San Polo et de Santa Croce, près de la paroisse de San Cassiano est le principal pont duquel les *carampane** montrent leur poitrine. La Fondamenta delle Tette abrite également de nombreuses maisons closes.

Comme le dit le dicton : « L'espoir fait vivre. ». Bien que les prostituées exposent leurs charmes dans la rue pour appâter les clients et surtout les homosexuels afin de les faire revenir « sur le droit chemin », ces derniers trouvent un subterfuge pour pouvoir vivre leurs amours défendues. C'est sous couvert du masque de la *gnaga*²⁰¹ qu'ils peuvent ainsi révéler leur propre nature, en temps de carnaval, dissimulée et « masquée » tout au long de l'année. La *gnaga* vénitienne est un mélange entre dévoilement de son homosexualité, plaisir de se déguiser en femme, vulgarité et référence aux caractères sexuel et scatologique. Le terme de *gnaga* dériverait de *gnau*, c'est-à-dire du cri du chat. C'est par le biais du magistrat et juriste Giuseppe Boerio (1754 – 1832) qu'il est possible de comprendre davantage les particularités de ce

¹⁹⁹ Un *traghetto* désigne aussi bien l'endroit où l'on attend la gondole que le passage lui-même. Les *traghetti da viazzo* ou *da fòra* connectent La Sérénissime aux différentes villes extérieures alors que les *traghetti da bagatin* ou *da drénto* compensent l'absence de ponts à l'intérieur de la cité. Au XIV^{ème} siècle, les *traghettatori* instituent d'ailleurs la première forme de transport en commun en s'associant avec les *fraglie* (« corporations ») et en créant une *mariegola* (« règlement »).

²⁰⁰ La *fondamenta* est un terme vénitien qui qualifie les quais longeant les canaux. Du fait de leur importance, certaines *fondamente* – au bord du Canal Grande ou du Molo di San Marco – sont nommées des *rive*, à l'instar de la célèbre Riva degli Schiavoni.

²⁰¹ Vous trouverez l'œuvre à l'[illustration 91](#) à la page 186.

masque et l'expression « avoir une voix de *gnaga* » : « Nous dirions, s'agissant d'une femme, avoir une voix de fausset* ou de chat qu'on étrille, s'agissant d'un homme, avoir une voix éraillée, ou une voix de corneille, ou une voix de poulet, ou une voix de femme.²⁰² » De surcroît, la *gnaga* est vêtue d'une tenue plus apparentée à celle des femmes du peuple avec un jupon décoré de motifs, un fin tablier blanc, un corsage de couleur négligemment lacé, un châle et une coiffe blancs. Le masque en lui-même n'a rien de raffiné et de délicat comme la *moretta* par exemple. Les traits sont grossiers et le nez rappelle un peu celui d'un groin de cochon. Ce qui est tout à fait à propos puisque les *gnaghe* se promènent – souvent en bande – en importunant les passants à coups d'expressions grossières et d'insanités. Pour donner plus de crédit à leur interprétation, elles se font accompagner d'amis vêtus en *tati* ou *tate*. Ces termes de dialecte masculin pour *tato* (*tati* au pluriel) et féminin pour *tata* (*tate* au pluriel) définissent les nouveau-nés, les enfants en très bas-âge, encore dans l'incapacité de s'exprimer.

Dans *La Sérénissime*, l'incognito est une force pour les Vénitiens et les Vénitienes, puisqu'ils jouent avec leur identité ou la transcende afin d'assouvir leurs pulsions sexuelles ou du jeu. Le masque révèle ce que la morale préfère dissimuler. Cependant, le paradoxe du masque consiste également en une véritable dissimulation du porteur. Ainsi, rien n'est visible : ni son visage, ni son identité, par extension. Pour les Vénitiens, c'est alors un moyen de se protéger.

3. Le masque comme protection de l'être

Ici, nous nous intéressons tout particulièrement au masque en *bautta* qui est l'apanage de la noblesse vénitienne. Le peuple a la possibilité de la porter mais est aussi libre de choisir d'autres masques.

Le masque protège les Vénitiens d'un point de vue social et politique, puisqu'il les rend tous égaux. En ce sens, la République de Venise empêche les rebellions. En outre, en obligeant les Vénitiens à porter le masque, elle se protège également contre la fuite d'informations qui pourraient la mettre en porte-à-faux ou contre des complots visant à la faire tomber, puisque deux interlocuteurs ne peuvent pas se reconnaître s'ils conversent masqués. De plus, le mode de vie des Vénitiens les place en marge de n'importe quelle autre puissance étrangère, ce qui les rend intouchables et donc protégés. Le masque est un accessoire de prédilection pour dissimuler et protéger quiconque souhaiterait fuir.

²⁰² BOERIO Giuseppe cité dans REATO Danilo, « Masques et déguisements du carnaval de Venise – Gnaga », *Les masques de Venise*, traduit de l'italien par CANAL Denis-Armand, Paris, Herscher, 1991.

A. Égalité sociale et politique par le masque

« Plus de barrière qui vaille, d'autorité qui compte, de dignité qui tienne [...] ; rien qu'un titre et qu'un personnage, *Sior Maschera* ; rien qu'un costume ; et rien qu'un peuple, détendu, confondu, apparié dans la joie. [...] Grâce à cet affublement de comédie qu'endossa Jean-Jacques, l'aristocratique cité devient démocratie et la défroque du Rire donne à des fils des droits égaux.²⁰³ »

Ces propos de Pompeo Molmenti (1852 – 1928) résument une des autres fonctions du masque en *bautta* en tant qu'institution politique, parce qu'elle est très présente au XVIII^{ème} siècle. Au préalable, la *bautta* se différencie des autres masques du carnaval, parce qu'elle ne garantit pas un changement d'identité et un jeu d'inversion propre aux déguisements plus fantasques et grotesques. Elle conduit à l'anonymat le plus total ce qui permet à celui ou à celle qui la porte de ne pas être appelé·e par son nom. Cela explique d'ailleurs cette formule « *Sior Maschera !* » ou « *Signor Maschera !* » qui est totalement neutre. En outre, grâce à la *bautta*, son porteur peut échapper aux contraintes de la sociabilité qui sous-entendraient qu'une personne de la noblesse doit être l'objet d'attentions particulières ou que des salutations soient à faire lors d'une rencontre d'une connaissance dans la rue, par exemple. En cela, la personne masquée rentre dans un espace intangible où plus rien ne l'atteint, pas même la justice d'autrui. Pour que cette immunité soit actée, il faut porter le masque ; ou du moins, il faut se dire masqué·e. Pour cela, porter la *bautta* au-dessus du tricorne ou arborer l'insigne du masque est suffisant. Ce dernier se définit avant tout par une *bautta* miniature que l'on accroche au chapeau ; ainsi, cette petite réplique du masque octroie au porteur la jouissance des privilèges associés à l'incognito.

Le masque en *bautta* sous-tend que la personne qui le revêt doit être respectée, ce qui la rend d'autant plus intouchable. En cas d'irrespect des règles de traitement concernant le masque comme régulateur social, les *Inquisitori di Stato** n'hésitent pas à faire des remontrances. Ainsi, il n'est pas possible de s'en prendre à la personne masquée en l'agressant, en lui arrachant le masque ou en l'insultant. La critique d'un Masque envers un autre est vite considérée comme une menace et n'est pas tolérée. Personne ne veut être tourné en raillerie par un fantoche. Nulle part ailleurs dans le monde, les Masques sont maintenus dans de tels ordre et respect d'autrui. Le langage d'usage envers un Masque se doit d'être neutre. La censure punit sévèrement le moindre écart, en particulier sur le plan politique, ou le moindre outrage ostentatoire envers les bonnes mœurs.

²⁰³ MOLMENTI Pompeo cité dans BERTRAND Gilles, « La fabrique du carnaval baroque : XVI^{ème} siècle-XVIII^{ème} siècle – La multiplicité des divertissements – Multitude et diversité des masques en temps de carnaval », *Histoire du Carnaval de Venise du XI^{ème} au XXI^{ème} siècle*, Paris, Pygmalion, 2013.

Par ailleurs, les Masques attendent des autorités d'être protégés contre les offenses faites par autrui. En février 1785, le nonce* sollicite les *Inquisitori di Stato** afin de traiter le dossier relatif aux insultes dont le consul et capitaine de la marine pontificale Agostino del Bene (? – ?) a été victime lors du dernier soir du carnaval. Dix jours après l'incident, il s'inquiète de savoir si le fautif a été réprimandé, ce qui témoigne de son souci de maintenir le respect et la décence des Masques. Ce fameux soir, le consul se balade en *bautta* sur la Piazza San Marco, accompagné par d'autres personnes masquées. Très vite, d'autres Masques s'approchent d'eux. Parmi eux, celui qui est reconnu par la suite comme étant le noble Todero Correr (1750 – 1830), s'attaque au consul. Il commence par une allusion l'impliquant, sur la thématique de la mort du carnaval. Puis, il se moque de son activité de fabricant de cierges. Tout au long de l'échange, le ton monte entre les deux personnes. À la fin de l'incartade :

« [...] le [M]asque, rendu de plus en plus irascible, [lance] : "Eh bien, si vous me faites de telles menaces, demain, Monsieur du trou du cul, vous m'en rendrez compte." Le consul [a] le dernier mot, mais sur un autre registre : "Qui que vous soyez, puisque je ne vous connais ni avec ni sans le masque, vous n'avez aucun droit d'insulter publiquement et de vilipender les honnêtes gens, surtout quand ils revêtent une charge publique. "²⁰⁴ »

Ainsi le masque en *bautta* est revêtu de façon à éviter la libre expansion verbale et à contenir les passions refoulées. En outre, elle permet à ceux ou celles qui la portent de jouir d'une liberté, d'une mise hors d'atteinte des interventions des autres, qu'elles importunent ou pas. La *bautta* protège.

Bien que l'incognito soit le maître mot dans la labyrinthique Venise des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, il ne condamne pas la reconnaissance des porteurs de *bautta*. Pour un étranger de passage dans la ville pour les festivités carnavalesques, il est impossible de savoir qui se cache sous un masque. Toutefois, pour un œil exercé, celui ou celle qui revêt la *bautta* peut rapidement être identifié·e et ne passe pas inaperçu·e. Un Vénitien ou une Vénitienne peut être reconnu·e à sa démarche, à sa gestuelle, à sa voix, à sa manière de porter le tricorne ou d'endosser le *tabarro*. Les portiers des palais de la noblesse sont d'ailleurs les plus habiles pour deviner les identités des personnes qu'ils laissent entrer. Pour un Vénitien ou une Vénitienne lambda, il suffit de laisser traîner une oreille par-ci par-là et d'observer, afin de déterminer l'identité d'un Masque. Comme les Vénitiens arrivent facilement à reconnaître les *bautte* qui

²⁰⁴ Il s'agit là d'une confidence d'espion. Tout ce qui a été rapporté par les espions des *Inquisitori di Stato* est conservé dans les Archives d'État de Venise (*Inquisitori di Stato* ou, plus rarement, *Esecutori contro la blasfemia* « Exécuteurs contre le blasphème »). La majorité des confidences ont été publiées dans COMISSO Giovanni, *Les Agents secrets de Venise au XVIII^{ème} siècle*, Paris, Grasset, 1944 cité dans BERTRAND Gilles, « Le carnaval réglé : contrôler les plaisirs, protéger la République : jusqu'en 1797 » - Le costume de masque instrument de régulation sociale – L'institution politique du masque », *Histoire du Carnaval de Venise du XI^{ème} au XXI^{ème} siècle*, Paris, Pygmalion, 2013.

fourmillent autour d'eux, il faut trouver d'autres subterfuges au travers d'autres types de masques pour faire disparaître toute trace identitaire.

Quelques fois, le Masque est connu de tous, mais tout le monde prétexte l'ignorance. D'autres fois, il faut mener une enquête plus approfondie pour trouver le nom de la personne masquée. En somme, certaines *bautte* échappent mieux que d'autres aux essais d'identification, soit parce que les porteurs sont plus habiles, soit parce qu'ils sont relativement méconnus de la République de Venise.

La *bautta* est imposée aux nobles et aux diplomates étrangers. Le but de cette obligation est double. D'une part, elle vise à limiter les contacts entre ces deux types de personnes. D'autre part, elle permet de protéger la République de Venise d'opérations qui pourraient la mettre en porte-à-faux. En effet, ne pas reconnaître l'interlocuteur rend les confidences plus difficiles. Les autorités redoutent constamment que des informations nuisibles à Venise se transmettent sous couvert du masque. Commettre un crime envers sa patrie – comme divulguer les secrets de l'État vénitien à une puissance étrangère – est d'ailleurs le pire crime qui puisse être commis à Venise. La sentence est irrévocable et unique : la mort. Tuer un homme pose moins de problème aux autorités. C'est pourquoi les espions surveillent tous les contacts – si infimes soient-ils – entre les Vénitiens en *bautta*, les étrangers masqués ou les Masques inconnus. Il suffit de pas grand-chose pour que l'utilisation du masque désirée par l'État se retourne contre lui dans le cas où il affaiblit un peu sa surveillance et son contrôle. La ville devient alors une sorte de scène où on ne sait plus très bien qui est le marionnettiste et qui est le pantin.

Cette contrainte politique de la *bautta* a finalement créé un mode d'être de la noblesse vénitienne ; à tel point qu'elle y perçoit des avantages qu'elle ne voudrait perdre pour rien au monde. En octobre 1763, une rumeur agite la population : les *Inquisitori di Stato** souhaiteraient limiter le port du masque dans les mois précédant le carnaval d'hiver et prohiber son utilisation durant la journée. C'est alors que des protestations s'élèvent de la part des patriciens* de la ville qui font comprendre aux autorités « que de tels ordres ne seraient jamais respectés quand tant de nobles vénitiens qui ne vont pas en villégiature veulent jouir de leur liberté en masque, et qu'il serait même bienvenu de pouvoir aller entendre la messe dans les églises en manteau de masque.²⁰⁵ » Ces propos rapportés par l'espion Giambattista Manuzzi (? – ?) témoignent du fait que, protégés par la *bautta*, les aristocrates ou les étrangers savent faire entendre leur opinion.

De surcroît, le masque permet aux Vénitiens d'être exempts de certaines lois. Cependant, d'autres textes législatifs les asservissent, mais avec leur consentement. Ce contentement des

²⁰⁵ BERTRAND Gilles, « Le carnaval réglé : contrôler les plaisirs, protéger la République : jusqu'en 1797 » - Le costume de masque instrument de régulation sociale – L'institution politique du masque », *Histoire du Carnaval de Venise du XI^{ème} au XXI^{ème} siècle*, Paris, Pygmalion, 2013.

Vénitiens quant à l'utilisation du masque se vérifie avec les lois somptuaires qui ont pour but de limiter le port de vêtements luxueux. Ainsi, le *tabarro* sombre finit par se substituer au manteau écarlate décrié par les autorités. Bien qu'il existe des *bautte* plus précieuses que d'autres, l'apparence d'égalité si chère au gouvernement est maintenue. Les femmes tirent bénéfice de cette égalité des sexes que confère la *bautta*. Cependant, ce masque doit également garantir une différenciation par rapport aux petites gens, afin que les nobles ne se sentent pas touchés dans leur estime d'eux-mêmes. C'est pourquoi, lors de la dernière semaine du carnaval ou « semaine grasse », les personnes civilisées prennent soin de ne pas porter de masques triviaux pour se limiter à la *bautta*. Pour cette même raison, les *Inquisitori di Stato** combattent les patriciens* qui utilisent la *bautta* comme un laissez-passer pour pénétrer dans les *ritrovi**, puis pour s'en dépouiller une fois le seuil de la porte franchi. Au sein de la République de Venise, personne ne doit faire preuve de trop négligence et afficher ses richesses.

Dans la Cité des Doges, les personnes de toutes les conditions jouissent de cette immunité accordée par l'incognito : les hommes, les femmes, les nobles, les malfaiteurs, les religieuses débauchées, les espions, les badauds voulant se rendre au *ritrovo**, les clients des prostituées, etc. En cela, la *bautta* permet une parfaite égalité sociale et politique des Vénitiens.

B. Marginaliser les Vénitiens, les nobles pour mieux les protéger

Au XVIII^{ème} siècle, durant la deuxième moitié du siècle tout particulièrement, les récits des étrangers, de passage à Venise – pour une courte ou une longue période – furent. Ils permettent d'avoir un témoignage direct quant aux us et coutumes de la Cité des Doges. En outre, les voyageurs mettent en exergue les différentes fonctions – sociologiques ou politiques du masque en *bautta*, et par là même, ses paradoxes.

Le premier paradoxe relevé par les voyageurs est le fait que les Vénitiens s'amuse et prennent plaisir à porter le masque comme le témoigne Maximilien Misson (1650 – 1722) :

« Je vous dirai en deux mots ce que c'est que cette liberté. Ne vous ingérez en aucune façon dans les affaires de l'État ; ne commettez point de crimes énormes, punissables par la justice [...] ; et du reste, faites sans aucune réserve tout ce que bon vous semblera, sans appréhender seulement le *qu'en-dira-t-on*, voilà la liberté de Venise.²⁰⁶ »

Toutefois, l'utilisation du masque s'inscrit dans un puissant réseau de contraintes et de lois rendant la vie des Vénitiens et le carnaval très contrôlés.

Aux yeux des voyageurs, le masque, surtout en *bautta*, n'est pas très esthétique ; ils le trouvent morose et austère, voire fantomatique. Toutefois, le masque occupe un rôle de

²⁰⁶ MISSION Maximilien cité dans BERTRAND Gilles, « Un mythe destiné à exorciser l'angoisse : XVII^{ème} siècle-XVIII^{ème} siècle – Le carnaval des voyageurs, reflet d'une société inquiète – Les fonctions paradoxales du masque », *Histoire du Carnaval de Venise du XI^{ème} au XXI^{ème} siècle*, Paris, Pygmalion, 2013.

protagoniste au sein du maelström des plaisirs vénitiens, parce qu'il permet d'agir en toute impunité. En outre, ce faux visage est à l'origine de hasards dans les rapports humains et favorise des rencontres qui ne pourraient pas forcément se faire s'il n'était pas de la partie. Il est très commode parce qu'il accorde cette très grande liberté ancrée dans les us et coutumes. De surcroît, sous couvert du masque, les Masques sont d'autant plus libres que leurs actions ne sont pas sanctionnées par les autres.

La fonction commode du masque n'est pas uniquement associée à la seule intrigue amoureuse. En temps de carnaval, la liberté qu'il confère permet de préserver une certaine intimité au travers d'un espace privé, de parler plus facilement à des inconnus, de s'approcher des plus hauts représentants de la République de Venise comme le doge ou de jouer dans les *ridotti** sans prendre trop de risque concernant l'honneur de sa famille. Les femmes tirent de grands bénéfices quant au port du masque, parce qu'il leur permet de faire ce qu'elles veulent et de s'adonner aux plaisirs offerts par la ville. Instrument de protection, il les aide également à échapper à la soumission dont elles sont victimes de la part de leur famille ou d'une autorité.

Certains voyageurs révèlent qu'il plane une ambiance de criminalité au sein de la labyrinthique Venise. À l'instar du militaire britannique John Moore (1761 – 1809) qui compare le masque à un stylet^{207*} ou au poison, il apparaît donc comme un instrument permettant de réaliser de nombreux méfaits sans être reconnu et ni arrêté par les autorités. Cependant, de nombreux autres voyageurs jugent la ville sécurisée et pacifique. Selon eux, même si les autorités n'interviennent pas dans les affaires privées, l'ordre règne dans la Cité des Doges et la criminalité est minime. Ainsi, les plaisirs sont vécus sans l'intervention de violences qui sont souvent générées par les conflits passionnels.

Lorsque le masque en *bautta* s'inscrit dans une légalité mise en place par la ville, il devient alors l'emblème d'une immunité et d'une réalité inviolable, puisqu'il protège tous ceux et toutes celles qui le revêtent. Les autorités régulent le port du masque concernant les lieux et les moments où il est obligatoire de se masquer ; les nobles ne peuvent d'ailleurs pas déroger à ces règles. Cela révèle que la République de Venise a une peur maladive des coups d'État ou d'insurrections d'un noble vis-à-vis d'un autre, ce qui générerait une fragilité dans l'équilibre institutionnel. Les nombreuses lois témoignent d'un souci permanent des autorités de maintenir l'ordre et la survie politique du groupe dirigeant vénitien.

Les voyageurs mettent en lumière que la vocation moralisatrice de la *bautta* est bien superficielle. Selon eux, il n'est pas possible qu'un même objet puisse être un instrument de vertu et en même temps un compagnon pour l'assouvissement des pulsions et pour l'expérience des plaisirs.

²⁰⁷ Un stylet est un poignard à lame très fine et triangulaire pouvant causer des blessures profondes et difficilement guérissables.

Les voyageurs mettent en exergue que l'uniformité du masque confère dignité et homogénéité à la noblesse. L'austérité de la *bautta* évite les démonstrations de richesses des nobles entre eux, ou vis-à-vis du reste du peuple, et lutte donc contre les tentatives de sortir de son rang. De plus, les étrangers sont unanimes pour dire que l'aristocratie se renferme progressivement sur elle-même, car il ne leur est pas possible d'être parfaitement immergés au sein du peuple vénitien. Il existe de subtiles différences témoignant de cette exclusion des étrangers – bien que nobles et masqués – de la communauté des Vénitiens. En effet, ils sont peu introduits dans les *ritrovi**. Contrairement aux Vénitiens qui vont en masque au théâtre ou dans les salles de bals, les étrangers ne peuvent pas les imiter ou danser costumés. Les nobles dirigeants de la République de Venise sont animés d'une rage de s'autodéfendre. On est très loin de la suppression des hiérarchies sociales que l'on a souvent prêtée au carnaval. La *bautta* exclut et différencie donc les nobles vénitiens des autres ce qui garantit un certain isolement.

Les voyageurs mettent bien en lumière que les nobles sont assujettis au port de la *bautta*, alors que les petites gens et eux-mêmes sont libres de revêtir le masque qui leur convient.

Les étrangers déplorent que la *bautta* les exclut totalement des Vénitiens et les empêche de communiquer avec la noblesse vénitienne, parce que ce sont les autorités de l'État vénitien qui l'ont décidé ainsi. Toutefois, comme souvent à Venise, les lois ne se pas respectées et les voyageurs trouvent toutes sortes de subterfuges pour contacter et s'infiltrer au sein de la noblesse. Ainsi, la séparation entre les habitants de La Sérénissime et eux n'est pas si rigoureuse que cela. « En somme, on se [parle] par des tiers, on se fait des choses par des signes à l'opéra, ce qui [rend] la fréquentation et l'usage des masques nécessaires aux ministres étrangers.²⁰⁸ »

Bien que les étrangers désirent s'intégrer aux Vénitiens, ils remarquent que l'exclusion par la *bautta* est néanmoins rigide et que le jeu des masques est une affaire propre au sein de la noblesse vénitienne. Ils se sentent bien à Venise et n'hésitent pas à le dire. Toutefois, cet évincement permanent et la monotonie des *bautte* les ennuient. Pour eux, La Sérénissime masquée est étriquée et n'est plus intéressante.

Les étrangers opposent la variété des divertissements et les surprises constantes du carnaval à cette fadeur, à cette morosité du masque en *bautta*. Au début du siècle, la *bautta* est un objet fascinant et intrigant pour les voyageurs. À la fin de ce temps, elle apparaît comme triste et sans intérêt.

Sous la plume des étrangers, le système de la fête à Venise est en crise et appartient à une époque révolue. En outre, le régime politique vénitien ne provoque plus l'admiration et la ville

²⁰⁸ PIERRE DE BERNIS François Joachim cité dans BERTRAND Gilles, « Un mythe destiné à exorciser l'angoisse : XVII^{ème} siècle-XVIII^{ème} siècle – Le carnaval des voyageurs, reflet d'une société inquiète – Les fonctions paradoxales du masque », *Histoire du Carnaval de Venise du XI^{ème} au XXI^{ème} siècle*, Paris, Pygmalion, 2013.

elle-même a perdu son éclat. À cela s'ajoute, la *bautta* qui n'incarne plus, pour les voyageurs, le symbole du rire, de la fête et de l'euphorie collective ; elle est triste à en mourir. Elle contribue à un jeu social régi par des réglementations rigides et subtiles qui séparent les Vénitiens du reste des habitants de passage. Cette pratique masquée est surtout révélatrice du refuge du groupe dirigeant sur lui-même dans une armada de conventions.

Ces paradoxes révèlent que les voyageurs n'arrivent pas à s'immerger dans la vie vénitienne, notamment parce qu'elle est extrêmement régie par le port du masque et contrôlée par les autorités, même si l'impression générale de la cité est à la fête, à la débauche et qu'ils semblent libres de faire ce qui leur plaît. Ce mode de vie entre encadrement et impunité n'existe nulle part ailleurs ; ce qui fait de La Sérénissime un lieu totalement en marge dans lequel il est difficile de s'intégrer. Il faut être au fait de ce fonctionnement si particulier pour se sentir totalement inséré. Ce n'est pas le cas des étrangers qui ne viennent pas assez longtemps à Venise pour prendre connaissance de ces us et coutumes si particulières – rigides et souples, parce qu'elles contrôlent les Vénitiens tout autant qu'elles les libèrent. Ainsi, sous couvert du masque, les Vénitiens et les Vénitiennes sont protégés par cette marginalisation vis-à-vis des étrangers. Venise est donc à l'image d'une forteresse imprenable – intouchable et inviolable – parce que personne ne sait véritablement la comprendre afin de savoir comment se comporter.

En effet, comment l'attaquer si son système ne repose que sur des paradoxes ; la faille est difficile à trouver ? Toutefois, les nobles ne sont pas forcément conscients d'écarter ceux qui n'appartiennent pas à leur monde ou à leur ville. Le carnaval et la *bautta* sont le moyen, pour eux, de s'autodéfendre par rapport à l'*Autre*.

C. *L'incognito et la fuite*

Lorsqu'un Vénitien ou une Vénitienne désire fuir ou tromper les recherches de sa famille, de créanciers, voire d'espions, l'incognito est bien évidemment la solution rêvée. Toutefois, les subterfuges sont nombreux pour réussir à se déplacer sans être aperçu.e.

Le masque constitue l'outil de prédilection pour les habitants souhaitant fuir soit leurs difficultés, soit un destin néfaste ou inévitable. Puisqu'il cache le visage et, par extension, l'identité de son porteur, ce faux visage contribue à le protéger. Il lui permet d'aller dans l'espace public qu'est la ville – dans les rues, près des canaux, sur les ponts, etc – en défiant les regards importuns et suspicieux et en évitant d'être reconnu.

L'idée de la fuite sous-tend communément celle de la course. Généralement, dans les films, la personne en cavale court ou s'aide de moyens de transports, souvent rapides. En effet, si elle ralentit et baisse la garde, elle risque d'être reconnue par un témoin ou par les individus qui la recherchent. Dans le cas d'un Vénitien ou d'une Vénitienne en fuite, le masque cache le visage et la reconnaissance n'en devient que plus difficile. Il ou elle n'a donc plus besoin de courir, de

s'engouffrer dans le premier lieu clos pour se dissimuler ou d'emprunter le premier bateau à portée de main pour s'enfuir rapidement. Ainsi, il ou elle peut adopter une attitude tout à fait neutre et calme ce qui brouille davantage les pistes. Nul ne reconnaîtrait un fugitif ou une fugitive qui le saluerait poliment dans la rue ou qui se déplacerait tranquillement entre les ruelles et les ponts.

Giacomo Casanova (1725 – 1798) est témoin de deux scènes lors desquelles le masque est tout autant protagoniste que les personnes par sa faculté à protéger celles qui sont en fuite. Alors que Giacomo Casanova se balade en masque, il rencontre, au cours d'une journée, une « figure de fille ayant la tête enveloppée dans le capuchon de son mantelet²⁰⁹ » qui est en train de sortir du coche^{210*} de Ferrare. Par la suite, il apprend que c'est une comtesse rejetée par son mari et poursuivie par sa famille. Une autre fois, il voit un gondolier inviter le poète et librettiste^{211*} Lorenzo da Ponte, à demi-masqué, (1749 – 1838) à monter dans sa gondole. Celui-ci saisit une main qui n'est pas celle de sa maîtresse, mais celle d'une belle inconnue du nom de Mathilde. Elle a fui Naples, parce que sa belle-mère souhaite lui faire épouser un vieux noble. Elle est donc venue se réfugier à Venise où l'utilisation autorisée du masque lui permet d'être en sécurité.

En l'absence des masques, la voie des eaux apparaît comme une alternative pour favoriser une fuite sûre. Bien qu'aujourd'hui, la gondole^{212*} soit ouverte et permette de voir et d'être vu,

²⁰⁹ CASANOVA Giacomo cité dans BERTRAND Gilles, « Masque et séduction dans la Venise de Casanova », *Dix-huitième siècle. Mouvement des sciences et esthétique(s)*, 1999, n° 31, p. 422.

²¹⁰ Un coche est un véhicule manœuvré par des chevaux, dirigés par un cocher. Il n'est pas complètement clos, à la différence du carrosse. Le coche est fermé uniquement jusqu'à la hauteur des accoudoirs. Généralement, il ne possède pas de portières. Dans le cas contraire, elles sont ouvertes jusqu'à mi-hauteur. Il sert au transport de personnes – entre six et huit – aussi bien dans la ville que pour des longs trajets.

²¹¹ Le librettiste est l'auteur d'un livret d'une œuvre musicale.

²¹² La gondole est le bateau vénitien par excellence dont la première mention est faite dans un parchemin de 1094. Deux mois sont nécessaires pour la construire. Elle mesure 11,10 mètres de long, fer compris, et 1,42 mètres de large. Depuis le XIX^{ème} siècle, elle possède une asymétrie de 24 centimètres sur le côté droit afin de compenser le système de poussée de la rame sur la *forcola* pour orienter et faire tourner le bateau. La gondole est composée de deux cent quatre-vingts pièces différentes qui ont une fonction bien précise, autant structurelle qu'ornementale. Afin de la fabriquer, huit essences de bois sont employées et travaillées à la main à l'aide des outils de l'ancien artisanat naval : le cerisier, qui se ploie facilement au contact de la chaleur – l'orme, très adapté pour faire les membres, parce qu'il est très élastique – le chêne rouvre, qui fournit des planches de plus de 11 mètres – le mélèze, durable dans le temps – le sapin, léger et résistant à l'eau salée – le tilleul, inattaquable quant aux variations thermiques – le noyer pour les finitions – l'acajou, qui est employé pour les larges pièces de proue. Une fois terminée, on ajoute à la gondole des parties en métal : les fers de proue et de poupe, les profils de protection (*capelèti*), les dames de nage (*poggiaremi*) et les décorations latérales en métal doré (*cavalli*). Le gondolier se trouve à la poupe, à l'arrière de la gondole. Pour contrebalancer son poids, on met en place un fer de proue (*dolfin*), à l'avant. Chacun des éléments de ce *dolfin* représente une partie de la ville de Venise. En haut, la *pàla* à la forme arrondie rappelle la coiffe du doge. Les six *rebbo* tournés vers l'extérieur, vers l'eau, évoquent les six *sestieri*. (De haut en bas : San Marco, San Polo, Santa Croce, Castello, Dorsoduro et Cannaregio.). L'unique *rebbo* vers l'intérieur de la gondole correspond à la Giudecca. Tout juste au-dessus du premier *rebbo* tourné vers l'extérieur se trouve un petit arceau qui représente le Ponte del Rialto. Du dernier *rebbo* tourné vers l'extérieur jusqu'au bas du fer, c'est le *carosso*, c'est-à-dire cette forme de « S » qui rappelle le Canal Grande. Entre les six *rebbo* se trouvent trois décorations (*fògia*) qui correspondent aux trois îles les plus importantes. (De haut en bas : Murano, Burano, Torcello). La couleur noire de la gondole est décidée en 1562 par souci d'austérité et d'égalité. En effet, les riches Vénitiens s'opposent sans cesse entre eux pour posséder la gondole la plus riche décorée et nombreux sont ceux qui perdent beaucoup d'argent à ce jeu-là.

au XVIII^{ème} siècle, elle peut être caractérisée par la présence d'une cabine à l'endroit même où les personnes s'assoient. Ainsi, ces dernières ont davantage la possibilité d'être dissimulées à la vue de tous. La gondole constitue là encore une protection de la personne en fuite, qui peut alors se déplacer sans être vue ni reconnue.

La topographie* autorise également ce jeu de dissimulation de l'être, en rendant la personne masquée évanescence et en la dérochant à la vue nuisible ou indiscreète. Ainsi, le Masque apparaît comme quelqu'un d'irréel pour tous ceux ou celles qui le rencontrent.

Aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, Venise est formée de cent seize îles unies par quatre cent vingt-trois ponts – dont un unique connectant les deux rives du Canal Grande qui est le Ponte del Rialto. Les ponts traversent cent soixante-dix-sept *rii*^{213*}. Venise c'est deux cent cinquante-six *pozzi* (« puits ») publics et deux mille cinq cents *pozzi* privés, cent quarante-deux fontaines, cent vingt-huit églises, cent trente-cinq *campi* (« places »), trois cent quatre-vingts *corti* (« cours »), cent quatre-vingt-seize *campielli* (« petits places »), une place – Piazza San Marco. À cela s'ajoutent mille cent quatre-vingt-dix-huit *calli* (« rues »), trois cent soixante-sept *rami*^{214*}, cinquante-deux *rii terà**, quarante-deux *salizade*^{215*}, dix *rughe*^{216*} et de très nombreux *sottoporteghi*^{217*}. Voilà autant d'espaces qui font de La Sérénissime une ville labyrinthique où il est très facile de se perdre et tout aussi simple de se dissimuler pour échapper à quiconque tenterait d'importuner ou de faire du tort à une personne. De plus, certains de ces espaces sont parfois très petits comme quelques rues qui font tout juste un mètre de large ; ce qui favorise d'autant plus la dissolution totale d'une personne fugitive.

Le masque est revêtu par les Vénitiens et les Vénitiennes, comme s'ils portaient une cape pour braver le froid glacial de l'hiver au moment d'aller dehors. Il est généralement associé à la nuit, puisque c'est à ce moment que la fuite devient tout à fait propice. Quand la ville est endormie, quand le silence règne, rien n'est plus facile pour tout un chacun de se déplacer à pas feutrés au milieu des places et dans les ruelles pour fuir.

Aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, dans la Cité des Doges, le masque est polyvalent : il fait rire et pleurer, il fascine et terrorise, il dissimule et révèle, il transcende et protège. Il met

²¹³ Interne à la ville, un *rio* est un canal étroit qui coule entre les habitations pour délimiter deux îles. Entre le centre historique et la Giudecca, on dénombre cent soixante-dix-sept *rii* pour un réseau de 40 kilomètres de longueur. Au XVIII^{ème} siècle, trente-neuf d'entre eux ont été comblés. Toutefois les rues se substituant à ces *rii* n'ont pas toutes adopté le nom de *rio terà* ou de *piscina* (« petit étang »). Les canaux plus larges qu'un *rio* portent le nom de *canale*.

²¹⁴ Les *rami* sont des ruelles qui se déploient comme les branches d'un arbre. Le plus souvent ce sont des ruelles qui débouchent sur une rue plus grande ou des rues sans issue ouvrant sur un canal.

²¹⁵ Le mot *salizada* dérive de *salizio* ou « pavage » et évoque les premières rues – en terre battue – qui sont recouvertes de briques en 1264 du fait de leur importance.

²¹⁶ Une *ruga* correspond à une rue assez large où les commerces et les habitations se font face. Leur façade principale ne donne pas sur un canal, mais sur la rue.

²¹⁷ Un *sottoportego* ou *sottoportico* ou *sottovolto* correspond à un passage couvert, situé sous un édifice.

également tous les Vénitiens sur un pied d'égalité. Il leur permet aussi de changer d'identité à loisir en changeant de sexe, d'âge, d'apparence, de condition sociale... Il est le compagnon de toutes les aventures : des festivités carnavalesques aux intrigues amoureuses en passant par les jeux aux *ridotti**.

CONCLUSION

La Sérénissime des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles repose sur un ensemble de dichotomies. Venise a perdu son prestige d'antan : elle n'a plus autant de possessions territoriales que dans le passé, elle n'occupe plus une place de premier rang quant au commerce maritime – du fait de la concurrence des autres grandes puissances européennes – et elle se caractérise par une décadence morale de la société... Le traité de Passariano en octobre 1797 entre Napoléon Bonaparte et les Autrichiens est un coup de grâce et marque la fin de siècles de gloire et d'indépendance. Malgré cette sombre réalité, elle continue de briller : elle favorise les arts – visuels, musicaux, chorégraphiques, théâtraux – elle a le sens de l'accueil des hauts dignitaires européens ou des voyageurs, elle émerveille et divertit au travers d'une armada de spectacles grandioses, de bals et de banquets.

Le carnaval est cette longue période de l'année où l'impunité et le divertissement sont les maîtres mots. Tout n'est que faste, toute la ville s'anime telle une scène de théâtre où tout un chacun joue, tantôt le rôle de l'acteur, tantôt le rôle du spectateur. Toutefois, derrière cette euphorie règnent une solide surveillance et un contrôle considérable de la part des autorités vénitiennes. Certaines fois, ces dernières octroient aux Vénitiens et aux Vénitiennes des libertés, mais dans le but de mieux les contrôler. D'autres fois, elles cherchent à limiter les débordements en s'aidant de très nombreux textes législatifs et d'espions.

Les Vénitiens et les Vénitiennes vivent au rythme des divertissements privés ou publics, parce qu'ils veulent notamment fuir la triste réalité de leur époque et de leur monde. Par la fête à outrance et les plaisirs amoureux ou du jeu, ils tentent d'échapper à la décadence qui les accable. Cependant, ils sont à la source de cette débauche, puisqu'ils transgressent allègrement les lois pour vivre comme bon leur semble : pour jouer dans les *ridotti**, pour s'offrir le service d'une prostituée, pour se consacrer à un jeu de séduction...

Selon les habitants de Venise, la topographie* laisse peu de place aux libertés, puisque c'est un immense dédale entre des rues, des canaux, des ponts, des places, des *sottoporteghi**. Cependant, ce labyrinthe sur les eaux permet de se dissimuler ou de fuir ; il apparaît donc comme très avantageux pour eux qui ne veulent pas être reconnus ou arrêtés par les autorités. Les textes législatifs ont la double particularité de préciser ce qu'ils interdisent, mais également les raisons pour lesquelles les Vénitiens ne les respectent pas.

De plus, les avis des étrangers divergent à l'égard de la Cité des Doges. Ils apprécient les divertissements et les libertés qu'elle offre, particulièrement sous couvert du masque. À contrario, ils trouvent que tout est répétitif et sans trop d'intérêt. Ils décrivent l'austérité et la monochromie de la *bautta*. Ils s'ennuient.

Giandomenico Tiepolo – génie parmi tant d'autres – incarne aussi cette dualité. Il débute sa carrière en étant sous l'aura de son père pour la finir sous le prisme d'une grande indépendance artistique. Il jongle entre des sujets sérieux, comme des thèmes bibliques, et des thématiques

plus quotidiennes ou fantasques, à travers des scènes de genre* carnavalesques ou des caricatures. Son art vacille entre magie et satire. Alors que sa première œuvre d'envergure narre la Passion du Christ, celle qui accompagne ses années de vieillesse se concentre sur un personnage à qui il confère une vie et une mort, une psychologie ; autrement dit, une humanité. Au milieu de tous ces ingrédients, le masque est roi et empreint de dualité.

Il permet un jeu entre l'être et le paraître. En effet, en portant le masque, tout un chacun peut choisir de révéler sa véritable nature ou de se faire passer pour une toute autre personne.

Ce faux visage révèle tout autant qu'il dissimule. Il conduit son porteur à la transcendance, puisqu'il aide à exprimer ce que la société demande d'inhiber. Il est alors le compagnon des plaisirs les plus variés. Sous couvert du masque, nul ne peut se sentir bafoué et voir son estime de soi entachée. Néanmoins, grâce à l'incognito, le masque apporte la protection de l'être.

À Venise, la vie est rythmée entre des périodes où il faut porter le masque et des moments où il est facultatif de le revêtir. Quand le masque s'inscrit dans une certaine légalité, il incarne alors un instrument d'immunité pour les Vénitiens et les Vénitiennes, notamment les nobles. Ceci les protège d'autant plus que le respect doit être de mise à l'égard d'une personne masquée. Toutefois, quand revêtir un masque correspond à un choix, il est porté à outrance et fréquemment à l'encontre des lois.

Apanage de la Venise du XVIII^{ème} siècle, la *bautta* contribue à l'égalité politique et sociale des Vénitiens entre eux. Là, encore, tout n'est qu'illusion, puisque les petites gens n'ont pas les mêmes moyens financiers que les aristocrates pour se procurer une riche et belle *bautta*. Cette égalité concerne donc avant tout les patriciens*. Le masque permet de les protéger, parce qu'il les marginalise. En effet, les étrangers, mêmes nobles, se sentent exclus. Cette marginalité rend les Vénitiens intouchables et Venise inviolable. La République de Venise peut alors limiter la fuite d'informations et les complots qui pourraient la mettre en porte-à-faux.

Le masque est aussi un outil de prédilection pour l'acteur de la *Commedia dell'Arte*. Il le dépossède de son intériorité afin qu'il investisse pleinement son personnage au travers de son nom, de son costume, de son masque, de sa démarche, de sa gestuelle, de sa condition sociale, de son dialecte. L'acteur doit transcender son *Moi* afin d'incarner une autre identité.

Après le masque dissimulateur et révélateur des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, voici qu'en ce XXI^{ème} siècle, par une ironie du sort ou une péripétie de l'Histoire, La Sérénissime se voit envahie par un autre type de masque. Certes protecteur, puisqu'il est destiné à éviter la propagation d'une pandémie, le masque sanitaire qui s'impose aujourd'hui est dénué de toute idée de plaisir et d'esthétique artistique. Loin du respect que requiert la *bautta* d'antan, ce masque venu d'ailleurs fait malheureusement l'objet de polémiques, de spéculations et de convoitises. Espérons qu'après cette période sombre, le masque traditionnel de La Sérénissime retrouvera sa suprématie grâce à l'âme festive des Vénitiens...

POSTFACE

Je souhaiterais diviser cette postface en quatre paragraphes. Au préalable, j'évoque les difficultés rencontrées lors de la phase de recherches. Dans un deuxième paragraphe, je parle de celles propres à la période de rédaction. Dans un troisième temps, j'explique ce que je changerais si je devais refaire un tel travail. Enfin, j'expose les bénéfices reçus grâce à l'élaboration de ce mémoire.

Tout d'abord, j'ai eu du mal à définir le sujet. Je tiens à préciser que je suis très contente que Guillaume Cassegrain m'ait donné la possibilité et la chance d'étudier ce qui m'intéressait vraiment, notamment les thématiques de Venise, des masques, du carnaval, de la vie vénitienne, tout cela aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles. Toutefois, nous avons considérablement réfléchi et cela nous a pris beaucoup de temps avant d'arriver à cette conclusion. En cela, pendant plusieurs mois, je ne me suis pas sentie très à l'aise, car les concepts d'étude n'étaient pas totalement arrêtés.

Ensuite, j'ai eu des difficultés à trouver une bonne et efficace méthodologie de travail. J'ai pris scrupuleusement en notes tous les livres que j'étudiais ; ce qui m'a énormément ralenti. Toutefois, de manière générale, je me sens plus rassurée de travailler à partir de prises de notes strictes qu'avec des synthèses de documents.

En outre, j'ai eu du mal à constituer un corpus d'œuvres. Mon idée initiale était de réunir un corpus de toutes les œuvres vénitiennes et italiennes représentant des masques. Cependant, cela a déjà été réalisé par Gilles Bertrand, pour sa thèse. J'avais également peur de me perdre dans toutes les productions de l'époque choisie. Je remercie Monsieur Cassegrain de m'avoir plus ou moins imposé cette œuvre de Giandomenico Tiepolo.

Trouver de la documentation a été un de mes principaux problèmes. En effet, il y a peu de livres à Grenoble, notamment en rapport avec mon œuvre d'étude ou certains aspects très précis de mon sujet. J'ai donc fait appel au service de Prêts Entre Bibliothèques. J'ai réalisé beaucoup d'emprunts dans les bibliothèques de France ou d'Europe, ce qui m'a valu de dépenser beaucoup d'argent et de me ralentir, puisque les livres mettent une dizaine de jours pour arriver à Grenoble et ce d'où qu'ils viennent. Cela est devenu davantage compliqué au moment du confinement. Ne pouvant plus emprunter des ouvrages intéressants que je repérais sur le S.U.D.O.C. (Système Universitaire de DOCUMENTATION), j'ai dû me rabattre sur Internet. Bien qu'il soit possible de trouver énormément de ressources sur des sites comme Gallica, Persée, Google Scholar ou J-Stor, il faut souvent passer du temps à éplucher tous les résultats générés. En effet, il n'est pas toujours très simple d'obtenir des réponses précises, même en faisant des

« recherches avancées » dans le moteur de recherche. Ainsi, les documents recueillis sont relativement moins complets ou précis que des ouvrages plus scientifiques.

Ce qui m'a grandement pris du temps a été d'étudier toute cette documentation. En effet, j'ai collecté beaucoup de documents en anglais et en italien, quelques-uns en espagnol. Bien que je sois diplômée d'une Licence L.L.C.E. (Langues, Littératures et Civilisations Étrangères) en anglais, italien, espagnol, en plus de ma Licence Histoire de l'Art, et que je sois souvent partie à l'étranger sur du long terme pour pratiquer ces langues, je mets évidemment plus de temps à travailler un document en langue étrangère que si je lisais en français.

De plus, j'ai dû abandonner certaines thématiques qui m'intéressaient énormément et les remplacer par d'autres plus transversales. Je voulais notamment étudier la fabrication des masques aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, par ceux appelés les *mascareri* ou fabricants de masques. Je n'ai malheureusement pas pu obtenir l'un des seuls livres référencés pour cet aspect-là, car il n'est plus édité et reste conservé dans des institutions aux accès très réglementés.

Enfin, il m'a été difficile de décider d'arrêter les recherches pour m'atteler à la rédaction. En effet, j'avais toujours espoir de trouver mieux, notamment lors du confinement. Souvent, je pensais qu'il fallait que je prenne le temps d'éplucher les sites pour trouver de la documentation plus complète.

Lors de la rédaction, une des difficultés a été l'organisation du plan de travail. Cela peut paraître futile, mais j'ai très vite mal au dos et aux trapèzes ; il fallait donc que je fasse attention à trouver une bonne position afin de taper à l'ordinateur durant une longue période.

Ensuite, le problème qui s'est posé à moi a été celui de l'appréhension des documents réunis tout au long de la phase de recherche. Ayant pris des notes scrupuleuses, j'ai eu beaucoup de mal à savoir comment travailler tout cela. Était-ce mieux de noter les informations que je jugeais pertinentes dans mon document Word, telles qu'elles étaient écrites dans les ouvrages pour les remanier par la suite, de façon à ne plus avoir à tourner et virer les feuilles de mes classeurs ou de mes livres ? Ou valait-il mieux écrire directement mes propres phrases sans perdre du temps à lister des données que je n'allais peut-être pas toutes utiliser ; ce qui sous-entendait d'avoir suffisamment de place pour disposer livres et classeurs sur le bureau afin de pouvoir étudier les documents en même temps ? En fin de compte, j'ai utilisé les deux méthodes.

La principale difficulté a été l'exercice de synthèse ; qui est, j'en ai bien conscience, le principal aspect jugé par les professeurs lors de la lecture du mémoire. Je ne suis pas forcément très à l'aise quand il s'agit de synthétiser, parce que je juge tout important et tout intéressant. Lorsque j'ai travaillé les ouvrages, j'ai pris de très nombreuses notes ou j'ai surligné beaucoup d'éléments ; et cela plus que de raison. J'ai préféré sélectionner plus et trier au fur et à mesure

plutôt que me limiter et manquer d'informations ; au risque de ne pas pouvoir écrire le nombre de pages demandé ou de devoir emprunter à nouveau des livres pour lesquels j'avais déjà payé au préalable. Ayant collecté plus d'informations que nécessaire, il a été difficile de sélectionner l'essentiel et d'exprimer en quelques mots ou quelques phrases ce que les auteurs exposent souvent en plusieurs paragraphes.

J'ai également eu peur de faire un travail vide de sens. Il faut bien sûr éviter le plagiat, mais il est aussi très important d'écrire un texte qui ne soit pas « creux », qui soit clair et efficace en peu de pages.

Le travail à partir des documents en langues étrangères m'a pris du temps. Bien évidemment, je n'ai pas tout traduit au moment de la période de recherches, parce que j'aurais mis plus qu'une année universitaire pour faire ce mémoire. De plus, je n'en ai pas besoin, puisque j'ai un très bon niveau de langues. Toutefois, au moment de la rédaction, j'ai quand même pris le temps de traduire les informations sélectionnées pour ne pas faire de contresens et extraire les idées appropriées pour le contenu.

J'ai également rencontré la difficulté concernant la présentation du mémoire. Je n'ai jamais réalisé un travail d'une telle ampleur auparavant. J'ai passé beaucoup de temps à chercher sur Internet et à contacter des amis ayant déjà réalisé de tels travaux universitaires afin d'apprendre à faire des notes de bas de pages, des index, un glossaire, etc.

Enfin, la sélection des illustrations m'a posé un problème. Dans la sous-partie traitant de la biographie de Giandomenico Tiepolo – artiste de mon œuvre de référence – j'ai évoqué quelques œuvres fondamentales de sa carrière. Il a réalisé de nombreuses œuvres en série, comme *Divertimento per li Regazzi*, pour lequel il a effectué cent quatre planches. Il n'est pas possible de tout mettre au risque de se retrouver avec plus de pages d'illustrations que de texte. Il a fallu donc choisir les images qui serviraient le mieux le discours ou qui seraient les plus parlantes. Toutefois, je ne me suis pas toujours sentie légitime de faire ces sélections ; je pensais souvent que si l'artiste avait fait une série de peintures, de gravures ou de dessins, c'est parce qu'ils se complétaient chacun par leur importance, et leur histoire et qu'ainsi il ne fallait pas les séparer.

Je suis très contente de l'organisation trouvée pour mes documents. En effet, je les ai rangés dans trois classeurs différents en fonction des trois chapitres de mon mémoire, ce qui m'a fait gagner du temps pour la rédaction. Pour chacun d'entre eux, j'ai réalisé une différenciation entre les livres, les chapitres de livres ou les articles par des intercalaires de couleurs. Lorsque j'ai effectué mon plan détaillé, j'ai attribué un coloris pour chaque chapitre, ce qui m'a permis, au moment de la lecture, de coller des post-it aux couleurs correspondantes. Sur chacun de ces post-it, j'ai écrit en quelques mots le sujet du document. Ainsi, entre les

couleurs des post-it en fonction des différents chapitres du plan et les petites notes prises sur ceux-ci, je savais exactement ce dont j'avais besoin pour chacune des sous-parties. Cela, je l'ai également mentionné dans mon plan détaillé. J'ai aussi mis en place un code de couleurs de surligneurs concernant les divers éléments de chaque document. Par exemple, tout ce que je surlignais en bleu correspondait à des éléments biographiques d'artistes, en rose, je mettais en exergue tout ce qui était de l'ordre du contexte artistique et j'utilisais mon surligneur jaune pour tout ce qui me servirait à analyser mon œuvre. Pour chacun des documents que j'ai pris en note, j'ai généré une table des matières au début afin de retrouver plus facilement les informations. En outre, au sein de mon ordinateur, j'ai tout bien organisé sous forme de dossiers et de sous-dossiers.

Néanmoins s'il y a bien une principale chose que je changerais, c'est la méthodologie. Bien que cela me rassure de travailler à partir d'une prise de notes stricte, j'ai bien conscience que cela est très long au moment de la période de recherches et surtout lors de la phase de rédaction. Si je faisais déjà de la synthèse au moment des recherches, je perdrais moins de temps à rédiger, car j'aurais moins de tri à faire ou moins de travail pour éviter le plagiat.

J'effectuerais aussi une meilleure sélection des ouvrages. Au moment des recherches, j'ai collecté beaucoup de livres et d'articles. Cependant, lors de la rédaction, j'ai fait un tri, et il y finalement des documents que je n'ai pas utilisés. Il serait donc pertinent de faire cette sélection plus tôt pour ne travailler qu'à partir d'éléments essentiels et utiles.

Je voudrais mieux organiser mon temps. En effet, l'année universitaire a été ponctuée de périodes où je travaillais moins et de moments où j'étudiais sans cesse, sans prendre de pauses pour aller me changer les idées. J'aimerais pouvoir fournir un travail régulier, constant en qualité et en quantité tout au long de l'année mais en prenant aussi du temps pour des loisirs. Enfin, j'aimerais également définir le sujet plus vite afin de savoir rapidement dans quelle(s) direction(s) aller et ne pas perdre de temps à étudier des choses qui ne serviraient pas par la suite.

Je retiens de positif et de bénéfique de ce mémoire que j'ai pu étudier ce qui m'intéressait vraiment et qui me tenait particulièrement à cœur.

De plus, j'ai apprécié de travailler sur un sujet aussi riche évoquant l'Histoire ou la politique de La Sérénissime, son carnaval, les mœurs de la société vénitienne, la musique et la danse, les vies des artistes, la psychologie, la philosophie ou l'anthropologie suscitées par le port du masque.

Ce mémoire m'a permis aussi de mettre un peu de mes connaissances personnelles dans certaines sous-parties de mon travail, acquises par mon vécu. En effet, celles sur la musique et la danse en Europe ou en Italie aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, ainsi que sur la synesthésie du

mouvement et du son en peinture m'ont été suggérées par Monsieur Cassegrain. Toutefois, parler de musique est quelque chose qui me correspond puisque je joue de la flûte traversière depuis mes sept ans. En outre, j'ai pu aussi noter des choses que j'ai découvertes ou apprises lorsque j'ai vécu à Venise au moment d'Erasmus + lors de ma troisième année de Licence L.L.C.E. Trilangue.

J'ai également pu apprendre comment présenter un travail « officiel ». Cela n'a pas toujours été facile ; j'ai souvent demandé de l'aide à mon entourage. Cependant, c'est en faisant les choses soi-même que l'on apprend le mieux.

Grâce à ce travail, j'ai pu m'enrichir d'une autre forme d'autonomie. Au cours de mes deux licences, j'ai pu mettre en place diverses méthodologies de travail efficaces et surtout apprendre à travailler seule. Cependant, ce que j'ai acquis lors de cette année de Master est bien différent, car j'ai notamment appris à effectuer un projet sur du long terme et à le mener à bien. Écrire ce mémoire m'a enseigné à faire des choix et à les assumer, ainsi qu'à me sentir légitime de faire un travail scientifique.

De plus, je peux maintenant dire que je suis une spécialiste du carnaval de Venise, des mœurs vénitiennes, des masques et de la psychologie sous-entendue par le port de ces derniers.

Enfin, ce mémoire m'a permis de voyager et de m'enrichir. Tout au long de l'année, j'ai pu découvrir de nouvelles choses, réviser mes acquis et surtout rêver... rêver de Venise, de cette époque si particulière où fastes et déchéance ne faisaient qu'un, du carnaval, de masques et de tenues somptueuses... Je me suis d'autant plus perdue dans mes pensées que j'ai vécu ces traditions carnavalesques – avec quelques siècles de différence – ou que je me suis baladée dans les ruelles, au milieu des canaux, sur les places, sur les ponts. Tout était d'autant plus parlant. Enfin, j'ai souvent imaginé vivre à cette époque, porter un masque, aller à des bals ou au théâtre, me balader sur le Liston^{218*} en compagnie d'un jeune homme noble, me rendre à la Piazza San Marco en gondole...

²¹⁸ « Le Liston correspond à une lente déambulation spontanée que les nobles effectuaient dans une partie de la Piazza San Marco entre l'horloge et la Piazzetta pour converser et faire montre de leurs tenues vestimentaires ; le mot dérive du nom que l'on donnait aux plaques de marbre constituant le pavage des places en vénitien. » Cette définition est donnée dans le glossaire de BERTRAND Gilles, *Histoire du Carnaval de Venise du XI^{ème} au XXI^{ème} siècle*, Paris, Pygmalion, 2013.

SOURCES

Explications générales sur le carnaval de Venise, les masques de la vie vénitienne ou de la *Commedia dell'Arte*

Sur la vie vénitienne et sur le carnaval de Venise

- ❖ LORENZETTI Giulio, *Feste e maschere veneziane*, (Venise, Ca'Rezzonico, 6 mai – 31 octobre 1937), Venise, Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1937.

Sur les masques de la vie vénitienne ou de la *Commedia dell'Arte*

- ❖ SAND Maurice, *Masques et bouffons : comédie italienne*, Paris, Michel LÉVY Frères – Libraires-éditeurs, vol. 1, 1862.
 - <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k318879b/f358.image> (consulté le 11/06/2020)
- ❖ SAND Maurice, *Masques et bouffons : comédie italienne*, Paris, Michel LÉVY Frères – Libraires-éditeurs, vol. 2, 1872.
 - <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k319204f?rk=42918;4> (consulté le 11/06/2020)

Arts et contexte pictural en Europe ou en Italie et à Venise aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles

Sur la danse

- ❖ DE CAHUSAC Louis, *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, La Haye, Jean NEAULME, vol. 1, 1758.
 - <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1081313.r=Cahusac%2C%20Louis%20de%20danse%20ancienne?rk=21459;2> (consulté le 13/07/2020)
- ❖ DE CAHUSAC Louis, *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, La Haye, Jean NEAULME, vol. 2, 1758.
 - <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108132g.r=Cahusac%2C%20Louis%20de%20danse%20ancienne?rk=64378;0> (consulté le 13/07/2020)
- ❖ DE CAHUSAC Louis, *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, La Haye, Jean NEAULME, vol. 3, 1758.
 - <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108133v.r=Cahusac%2C%20Louis%20de%20danse%20ancienne?rk=42918;4> (consulté le 13/07/2020)

Sur la musique

- ❖ ROUSSEAU Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, Paris, Librairie de la Veuve DUCHESNE, 1768.

- <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k850406b.r=dictionnaire%20de%20la%20musique?rk=21459;2> (consulté le 15/07/2020)

Peindre le son et le mouvement

- ❖ CASTEL Louis-Bertrand, *L'optique des couleurs : fondée sur les simples observations et tournée surtout à la pratique de la peinture, de la teinture et des autres arts coloristes*, Paris, Briasson, 1740.
 - <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k107986x.r=louis%20bertrand%20castel?rk=64378;0> (consulté le 17/07/2020)
- ❖ COGNIAT Raymond et al., « La danse dans la peinture », *Archives Internationales de la Danse*, Décembre 1933, n° 5, p. 179-200.

Contexte pictural

- ❖ FÉLIBIEN André, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*, Paris, Frédéric LÉONARD, 1668.
 - <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626828s/> (consulté le 08/06/2020)
- ❖ FÉLIBIEN André, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent : avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*, Paris, Jean-Baptiste COIGNARD – Imprimeur, 1690.
 - <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86268296> (consulté le 08/06/2020)
- ❖ GAVAGNIN Roberto, *Carlo Goldoni e Pietro Longhi nell'amicizia e nell'arte*, Venise, Carlo FERRARI, 1909.
 - http://portal.getty.edu/books/gri_9922133290001551 (consulté le 09/06/2020)
- ❖ RAVA Aldo, *Longhi Pietro, 1702-1785*, Bergame, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1909.
 - <https://archive.org/details/pietrolonghi00ravuoft/page/14/mode/2up> (consulté le 09/06/2020)
- ❖ BENEZIT Emmanuel, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, A-C, Paris, Librairie Gründ, 1939.
 - <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3042184b.r=benezit?rk=64378;0> (consulté le 18/06/2020)
- ❖ BENEZIT Emmanuel, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, D-K, Paris, Librairie Gründ, 1939.
 - <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3045714p.r=benezit?rk=21459;2> (consulté le 18/06/2020)

❖ BENEZIT Emmanuel, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs, L-Z*, Paris, Librairie Gründ, 1939.

➤ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3042452d.r=benezit?rk=42918;4> (consulté le 18/06/2020)

Anthropologie et psychologie du masque

❖ FREUD Sigmund, « Le moi et le ça », *Essais de psychanalyse*, traduit de l'allemand par le Docteur JANKÉLÉVITCH Samuel, 1923.

Ouvrages de référence pour l'œuvre d'étude

❖ MOLMENTI Pompeo, *G.B. Tiepolo : la sua vita e le sue opere*, Milan, Ulrico HOEPLI Editore, 1909, p. 202-211.

❖ MOLMENTI Pompeo, *Tiepolo : la vie et l'oeuvre du peintre*, Paris, Hachette, 1911, p. 161-184 et 221-248.

❖ MORASSI Antonio, « Domenico Tiepolo », *Emporium* 93, 1941, n° 7, p. 271-282.

❖ MORASSI Antonio, *Tiepolo*, Bergame, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1943, p. 32-36, 48, pl. 100 et 102.

❖ LORENZETTI Giulio, *Mostra del Tiepolo*, Venise, Alfieri Editore, 1951, p. 22-23 et 168-169.

❖ LANSFORD Alonzo, SUIDA William, *The Samuel H. Kress Collection in the Isaac Delgado Museum of Art*, New Orleans, Isaac Delgado Museum of Art, 1953, p. 62-63.

❖ SANCHEZ CANTÓN Francisco Javier, *La Colección Cambó*, Barcelone, Alpha, 1955, p.76-78.

BIBLIOGRAPHIE

Explications générales sur la vie vénitienne, sur le carnaval de Venise, les masques de la vie vénitienne ou de la *Commedia dell'Arte*

Sur la vie vénitienne et sur le carnaval de Venise

- ❖ SOULIER-DETIS Elisabeth, « Le bal masqué, espace de liberté...surveillée », *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles*, 1990, n° 30, p. 85-102.
- ❖ MARTINEAU Jane, ROBISON Andrew, *The Glory of Venice : Art in the Eighteenth Century*, (Londres, Royal Academy of Arts, 15 septembre – 14 décembre 1994 et Washington, National Gallery of Art, 29 Janvier – 23 avril 1995), New Haven & Londres, Yale University Press, 1994, p. 504.
- ❖ NEPI-SCIRE Giovanna, ROMANELLI Giandomenico, *Splendori del Settecento Veneziano*, (Venise, Ca' Rezzonico, 26 mai – 30 juillet 1995), Milan, Electa, 1995, p. 15-69, 371-389.
- ❖ BERTRAND Gilles, *Histoire du Carnaval de Venise, du XI^{ème} au XXI^{ème} siècle*, Paris, Pygmalion, 2013.
- ❖ JOTHAM Justine, « Les Goncourt et les représentations des bals au XVIII^{ème} siècle », *Cahiers Edmond et Jules Goncourt. Le XVIII^{ème} siècle des Goncourt.*, 2016, n° 23, p. 79-91.
- ❖ GACHET Delphine, SCARSELLA Alessandro, *Venise – Histoire, Promenades, Anthologie & Dictionnaire*, Paris, Robert Laffont, 2016.

Sur les masques de la vie vénitienne ou de la *Commedia dell'Arte*

- ❖ OBICI Margherita, REATO Danilo, *Maschere e travestimenti nella tradizione del Carnevale di Venezia*, Venise, Arsenale Cooperativa Editrice, 1981.
- ❖ LANATA Bruno, SARTORI Donato, *L'art du masque dans la Commedia dell'Arte*, Paris, Solin, 1987.
- ❖ CARMELO GRECO Franco, *Pulcinella : maschera del mondo*, Naples, Electa Napoli, 1990.
- ❖ REATO Danilo, *Les masques de Venise*, traduit de l'italien par CANAL Denis-Armand, Paris, Herscher, 1991.
- ❖ CHAMBET Daniel, « Tiepolo. Portrait de l'artiste en Polichinelle. », *Revue des Deux Mondes*, 2010, p. 62-71.
- ❖ CLAVILIER Michèle, DUCHEFDELAVILLE Danielle, *Commedia dell'Arte. Le jeu masqué.*, Grenoble, Presses Universitaires, 2013.

- ❖ AGAMBEN Giorgio, *Pulcinella ou divertissement pour les jeunes gens en quatre scènes*, Paris, Macula, 2015.

Arts et contexte pictural en Europe ou en Italie et à Venise aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles

Sur la danse

- ❖ SCHNEIDER Herbert, « Structures métriques du menuet au XVII^{ème} et au début du XVIII^{ème} siècle. Réflexions sur l'analyse et l'exécution du menuet. », *Revue de Musicologie*, 1992, n° 1, p. 27-65.
- ❖ PONTREMOLI Alessandro, *Storia della danza del Medioevo ai giorni nostri*, Florence, Le Lettere, 2006.

Sur la musique

- ❖ LEXA Olivier, *La musique à Venise : de Monteverdi à Vivaldi*, Arles, Actes Sud, 2015.

Peindre le son et le mouvement

- ❖ JUNOD Philippe, *La Musique vue par les peintres*, Lausanne, Édita S.A., 1988.
- ❖ BOUVEROT Danielle, « L'“expression” en peinture et en musique (1830-1850) », *Romantisme*, 1991, n° 71, p. 69-84.
- ❖ BUISSON Sylvie, *Danse et Danseurs en Peinture*, Lausanne, Édita S.A., 1991, p. 5-21 et 74.
- ❖ LECLAIR Madelaine, « Voir la musique », *Terrain 53. Anthropologies et Sciences Humaines.*, Septembre 2009, p. 4-9.
- ❖ LLORT LLOPART Victoria, *Regards croisés des arts : essai d'esthétique comparée*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- ❖ VALEUR Bernard, « Couleurs et sons : de la science à l'expression artistique », *Photoniques*, 2015, hors-série n°1, p. 33-36.
- ❖ BERLY Cécile, CHARLES Jean-Jacques, « Musique et peinture », *Peindre la musique*, Paris, Artlys, 2017, p. 3-6.
- ❖ DENIZEAU Gérard, « Synchronismes et anachronismes modernes », *Peindre la musique*, Auvilliers-en-Gâtinais, Éditions Muse, 2017, p. 19-44.

Contexte pictural

- ❖ GEMIN Massimo, PEDROCCO Filippo, *Giambattista Tiepolo*, traduit de l'italien par FOLLET Jean-Philippe, Paris, Mengès, 1995.
- ❖ GOMBRICH Ernst, « La puissance et la gloire : l'Italie, deuxième moitié du XVII^{ème} siècle et XVIII^{ème} siècle », *Histoire de l'Art*, Londres, Phaidon, 2001, p. 435-445.

- ❖ PEDROCCO Filippo, « Le dix-septième siècle », *L'art à Venise*, Paris, Hazan, 2002, p. 123-141.
- ❖ PEDROCCO Filippo, « Le dix-huitième siècle », *L'art à Venise*, Paris, Hazan, 2002, p. 143-187.
- ❖ CUZIN Jean-Pierre, LACLOTTE Michel, *Dictionnaire de peinture*, Paris, Larousse, 2003.
 - <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12005093/f2.double> (consulté le 18/06/2020)
- ❖ DEMORIS René, « La Hiérarchie des genres en peinture de Félibien aux Lumières », *Fabula / Les colloques*, 2007.
 - <https://www.fabula.org/colloques/document613.php> (consulté le 08/06/2020)
- ❖ ROMANELLI Giandomenico, *L'Art de Venise*, Paris, Place des Victoires, 2007.
- ❖ CHARLES Victoria, CLAUS Karl, *L'art baroque*, New York, Parkstone International, 2009.
 - <http://unr-ra.scholarvox.com.sid2nomade-1.grenet.fr/reader/docid/88835572?searchterm=1%27art%20baroque> (consulté le 04/06/2020)
- ❖ CHARLES Victoria, CLAUS Karl, *Le rococo*, New York, Parkstone International, 2009.
 - <http://unr-ra.scholarvox.com.sid2nomade-1.grenet.fr/reader/docid/88835579/page/1?searchterm=le%20rococo> (consulté le 04/06/2020)
- ❖ BEDDINGTON Charles, BRADLEY Amanda, *Venise : Canaletto et ses rivaux*, (Londres, National Gallery, 13 octobre 2010 – 16 janvier 2011), Bruxelles, Fonds Mercator, 2011.
- ❖ MIGNOT Claude, RABREAU Daniel, *Temps Modernes : XV^{ème}-XVIII^{ème} siècles*, Paris, Flammarion – Histoire de l'Art, 2011.
- ❖ KOWALCZYK Bözena Anna, *Canaletto : Rome, Londres, Venise, le triomphe de la lumière*, (Aix-en-Provence, Centre d'Art de l'Hôtel de Caumont, 6 mai – 13 septembre 2015), Bruxelles, Fonds Mercator, 2015.
- ❖ MALDONADO Guitemie, MARTIN Marie-Pauline, PERNAC Natacha, « Le XVII^{ème} siècle : les paradoxes du Grand Siècle », *Chronologie de l'Histoire de l'Art de la Renaissance à nos jours*, Paris, Hatier, 2015, p. 129-179.
- ❖ MALDONADO Guitemie, MARTIN Marie-Pauline, PERNAC Natacha, « Le XVIII^{ème} siècle : une nouvelle expérience de l'art », *Chronologie de l'Histoire de l'Art de la Renaissance à nos jours*, Paris, Hatier, 2015, p. 181-237.

- ❖ MARTINUZZI Paola, « De l'agrément utile à l'inquiétude décorative. Le spectacle dans l'espace domestique. », *La Découverte. Dix-huitième siècle.*, 2017, n° 49, p. 335-350.
- ❖ D'ANZA Daniele, « La fine del secolo. La propensione al “genere” di Giandomenico Tiepolo », *Canaletto & Venezia*, (Venise, Palazzo Ducale, 23 février – 9 juin 2019), Venise, Consorzio Museum Musei, 2019.
- ❖ TOUTAIN-QUITTELIER Valentine, *Éblouissante Venise. Venise, les arts et l'Europe au XVIII^{ème} siècle*, (Paris, Grand Palais, 24 septembre 2018 – 21 janvier 2019 et Venise, Palazzo Ducale, 23 février – 9 juin 2019), Paris, Réunion des musées nationaux, 2019.

Anthropologie et psychologie du masque

- ❖ BEDOUIN Jean-Louis, « Le masque et sa psychologie », *Les Masques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, p. 5-22.
- ❖ BEDOUIN Jean-Louis, « Le masque et ses métamorphoses », *Les Masques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, p. 97-117.
- ❖ ASLAN Odette, BABLET Denis, *Le Masque du rite au théâtre*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1991.
- ❖ DE SIKE Yvonne, *Les Masques - Rites et symboles en Europe*, Paris, La Martinière, 1998, p. 11-17 et 44-127.
- ❖ MARANDA Pierre, « Masque et identité », *Anthropologie et sociétés*, 1993, vol. 17, n° 3, p. 13-28.
- ❖ BERTRAND Gilles, « Masque et séduction dans la Venise de Casanova », *Dix-huitième siècle. Mouvement des sciences et esthétique(s)*, 1999, n° 31, p. 407-428.
- ❖ BELTING Hans, « Médium, image et corps. Introduction au sujet. », *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, p. 17-76.
- ❖ BELTING Hans, « Blason et portrait. 2 médiums du corps. », *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, p. 153-181.
- ❖ MORETTI-MAQUA Céline, *L'apogée du masque au XVIII^{ème} siècle ou la Sérénissime masquée*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- ❖ RACCAH Nicolas, SAGEL Paul-André, « L'homme cerf », *Le Théâtre du Monde. Une histoire des masques.*, Le Kremlin-Bicêtre, Les Belles Lettres, 2009, p. 11-47.
- ❖ RACCAH Nicolas, SAGEL Paul-André, « L'homme caméléon », *Le Théâtre du Monde. Une histoire des masques.*, Le Kremlin-Bicêtre, Les Belles Lettres, 2009, p. 49-87.
- ❖ VIVES Jean-Michel, « La catharsis, d'Aristote à Lacan en passant Freud - Une approche théâtrale des enjeux éthiques de la psychanalyse », *Association Recherches en psychanalyse*, 2010, n° 9, p. 22-35.

- ❖ PASSERINI Alberto, PEYROT Bruna, « Un masque jeté au pied d'un olivier », *L'Esprit du temps*. « Imaginaire et inconscient », 2010-2012, n° 26, p. 103-116.
- ❖ CORDELLIER Dominique, JEAMMET Violaine, VIATTE Françoise, *Masques, Mascarades, Mascarons*, (Paris, Musée du Louvre, 19 juin – 22 septembre 2014), Paris, Louvre Éditions, 2014.
- ❖ BELTING Hans, « Le visage et le masque », *Faces. Une histoire du visage.*, Paris, Gallimard, 2017, p. 33-141.
- ❖ BELTING Hans, « Le visage comme représentation », *Faces. Une histoire du visage.*, Paris, Gallimard, 2017, p. 145-164.

Ouvrages de référence pour l'œuvre d'étude

- ❖ Conseil municipal de la ville de Paris, Ministère de l'instruction publique de la République italienne, *La peinture italienne au XVIII^e siècle*, (Paris, Petit Palais, novembre 1960 – janvier 1961), Paris, Petit Palais, 1961, p. 90-91.
- ❖ MORASSI Antonio, *A Complete Catalogue of the Paintings of G.B. Tiepolo*, Londres, Phaidon Press, 1962, p. 10.
- ❖ ADHEMAR Hélène et al., *Venise au dix-huitième siècle*, (Paris, Musée de l'Orangerie et des Tuileries, 21 septembre – 29 novembre 1971), Paris, Réunion des musées nationaux, 1971, p. 17-29 et 176.
- ❖ MARIUZ Antonio, *Giandomenico Tiepolo*, Venise, Alfieri, 1971, p. 42-53 et 81-89.
- ❖ FAHY Everett, WATSON Francis John Bagott, « Giovanni Domenico Tiepolo », *The Wrightsman Collection. Paintings, Drawings and Sculpture*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1973, vol. 5, p. 258-268.
- ❖ DE MONTEBELLO Philippe, *Metropolitan Museum of Art : Notable Acquisitions, 1979-1980*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1980, p. 42-43.
- ❖ KNOX George, *Giambattista and Domenicp Tiepolo : A Study and Catalogue Raisonné of the Chalk Drawings*, Oxford, Clarendon Press, 1980, vol. 1, p. 3-79.
- ❖ KNOX George, *Giambattista and Domenicp Tiepolo : A Study and Catalogue Raisonné of the Chalk Drawings*, Oxford, Clarendon Press, 1980, vol. 2, p. 207.
- ❖ DRAEGER Claude, GEALT Adelheid, *Gian Domenico Tiepolo : Dessins de Polichinelle*, Arcueil, Éditions Anthèse, 1986, p. 7-21.
- ❖ GONZALEZ LOPÉZ José et al., *Colección Cambó*, (Madrid, Museo del Prado, 9 octobre – 31 décembre 1990), Madrid, Museo del Prado, 1990, p. 343-355.
- ❖ PEDROCCO Filippo, *Disegni di Giandomenico Tiepolo*, Milan, Berenice, 1990, p. 7-27.

- ❖ BAETJER Katharine, *European Paintings in The Metropolitan Museum of Art by Artists Born Before 1865 : A Summary Catalogue*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1995, p. 95-96.
- ❖ WOLK-SIMON Linda, « Domenico Tiepolo : Drawings, Prints and Paintings in The Metropolitan Museum of Art », *Metropolitan Museum of Art Bulletin* 54, 1996-1997, p. 27-30.
- ❖ GEALT Adelheid, KNOX George, *Giandomenico Tiepolo : maestria e gioco - Disegni dal mondo*, Milan, Electa, 1996.
- ❖ STOICHITA Victor, *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Droz, 2000.
- ❖ KNOX George, VAN SCHOOR Jacques, *Le Menuet de Lorenzo Tiepolo*, Sarreguemines, Imprimerie Pierron, 2001.
- ❖ MARIUZ Antonio, PAVANELLO Giuseppe, *Tiepolo ironia e comico*, (Venise, Fondazione Giorgio Cini, 3 septembre – 5 décembre 2004), Venise, Marsilio, 2004.
- ❖ FAHY Everett, *The Wrightsman Pictures*, New York - New Haven & Londres, Metropolitan Museum of Art - Yale University Press, 2005, p. 103-109.
- ❖ Christie's, *Important Old Master & British Pictures*, Londres, Christie's, 06/12/2007, p. 108-111.
- ❖ BAETJER Katharine, O'NEILL John, TARAPOR Mahrukh, *Philippe de Montebello and The Metropolitan Museum of Art, 1977-2008*, New York - New Haven & Londres, Metropolitan Museum of Art - Yale University Press, 2009, p. 31-37.
- ❖ BAETJER Katharine, *Watteau, Music and Theater*, (New York, Metropolitan Museum of Art, 22 septembre – 29 novembre 2009), New York - New Haven & Londres, Metropolitan Museum of Art - Yale University Press, 2009, p. 70-71 et 143.
- ❖ GOMBRICH Ernst, *Ombres portées : leur représentation dans l'art occidental*, Paris, Gallimard, 2015.
- ❖ Christie's, *Old Masters : Evening Sale*, London, Christie's, 06/07/2017, p. 88-91.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Illustration 1 : <i>Donna velata</i> ou <i>La Monaca</i>	140
Illustration 2 : <i>Coperta di ritratto con grottesche</i>	140
Illustration 3 : <i>Una danza in campagna</i> ou <i>Il Minuetto</i>	141
Illustration 4 : <i>Il Matrimonio dell'imperatore Federico Barbarossa con la principessa Beatrice di Borgogna</i>	141
Illustration 5 : <i>L'Investitura del ducato di Franconia al vescovo Harold di Wurtzbourg</i>	142
Illustration 6 : <i>Il carro di Apollo guida Beatrice di Borgogna presso il Genio della Germania</i>	142
Illustration 7 : <i>L'Olimpo e le Quattro Parti del Mondo</i>	143
Illustration 8 : « L'Europa », <i>L'Olimpo e le Quattro Parti del Mondo</i>	144
Illustration 9 : « L'Africa », <i>L'Olimpo e le Quattro Parti del Mondo</i>	144
Illustration 10 : « L'Asia », <i>L'Olimpo e le Quattro Parti del Mondo</i>	145
Illustration 11 : « L'America », <i>L'Olimpo e le Quattro Parti del Mondo</i>	145
Illustration 12 : « L'Olimpo », <i>L'Olimpo e le Quattro Parti del Mondo</i>	146
Illustration 13 : « Profilo di Karl Philipp von Greiffenklau », <i>L'Olimpo e le Quattro Parti del Mondo</i>	146
Illustration 14 : « Giambattista e Giandomenico Tiepolo », <i>L'Olimpo e le Quattro Parti del Mondo</i>	147
Illustration 15 : <i>Via Crucis, Stazione I : Gesù è condannato alla morte</i>	147
Illustration 16 : <i>Via Crucis, Stazione II : Gesù porta la sua Croce</i>	148
Illustration 17 : <i>Via Crucis, Stazione III : Gesù cade per la prima volta</i>	148
Illustration 18 : <i>Via Crucis, Stazione IV : Gesù incontra la madre</i>	149
Illustration 19 : <i>Via Crucis, Stazione V : Simone di Cirene aiuta Gesù a portare la croce</i> ..	149
Illustration 20 : <i>Via Crucis, Stazione VI : Veronica asciuga il viso di Cristo</i>	150
Illustration 21 : <i>Via Crucis, Stazione VII : Gesù cade per la seconda volta</i>	150
Illustration 22 : <i>Via Crucis, Stazione VIII : Gesù incontra le donne di Gerusalemme che piangono</i>	151
Illustration 23 : <i>Via Crucis, Stazione IX : Gesù cade per la terza volta</i>	151
Illustration 24 : <i>Via Crucis, Stazione X : Gesù è spogliato dei suoi abiti</i>	152
Illustration 25 : <i>Via Crucis, Stazione XI : Gesù è chiodato alla croce</i>	152
Illustration 26 : <i>Via Crucis, Stazione XII : Gesù muore sulla croce</i>	153
Illustration 27 : <i>Via Crucis, Stazione XIII : Gesù è sceso della croce ed il suo corpo è reso alla madre</i>	153
Illustration 28 : <i>Via Crucis, Stazione XIV : il corpo di Gesù è messo al sepolcro</i>	154

Illustration 29 : « Giuseppe annuncia a Maria la prossima partenza », <i>Idèe pittoresche Sopra La Fugga in Egitto di Gesù, Maria e Giuseppe</i>	154
Illustration 30 : « Maria sull'asino parla con Giuseppe seduto sotto una palma con il Bimbo in braccio », <i>Idèe pittoresche Sopra La Fugga in Egitto di Gesù, Maria e Giuseppe</i>	155
Illustration 31 : « La Sacra Familia in prossimità delle mura di una città », <i>Idèe pittoresche Sopra La Fugga in Egitto di Gesù, Maria e Giuseppe</i>	155
Illustration 32 : « Maria col Bambino in braccio e Giuseppe con la gerla », <i>Idèe pittoresche Sopra La Fugga in Egitto di Gesù, Maria e Giuseppe</i>	156
Illustration 33 : « Maria e Giuseppe procedono scortati da un angelo », <i>Idèe pittoresche Sopra La Fugga in Egitto di Gesù, Maria e Giuseppe</i>	156
Illustration 34 : « La Sacra Famiglia arriva sulla sponda di un fiume », <i>Idèe pittoresche Sopra La Fugga in Egitto di Gesù, Maria e Giuseppe</i>	157
Illustration 35 : « La Sacra Famiglia sale sulla barca aiutata dagli angeli », <i>Idèe pittoresche Sopra La Fugga in Egitto di Gesù, Maria e Giuseppe</i>	157
Illustration 36 : « Maria aiutata da Giuseppe e da un angelo, scende dalla barca », <i>Idèe pittoresche Sopra La Fugga in Egitto di Gesù, Maria e Giuseppe</i>	158
Illustration 37 : « La Sacra Famiglia passa accanto ad una piramide », <i>Idèe pittoresche Sopra La Fugga in Egitto di Gesù, Maria e Giuseppe</i>	158
Illustration 38 : « La Sacra Famiglia passa davanti ad una statua », <i>Idèe pittoresche Sopra La Fugga in Egitto di Gesù, Maria e Giuseppe</i>	159
Illustration 39 : « Maria e Giuseppe passano accanto ad un gregge », <i>Idèe pittoresche Sopra La Fugga in Egitto di Gesù, Maria e Giuseppe</i>	159
Illustration 40 : « Maria sostenuta da due angeli segue Giuseppe », <i>Idèe pittoresche Sopra La Fugga in Egitto di Gesù, Maria e Giuseppe</i>	160
Illustration 41 : « Frontespizio », <i>Divertimento per li Regazzi</i>	160
Illustration 42 : « Il matrimonio di Pulcinella », <i>Divertimento per li Regazzi</i>	161
Illustration 43 : « Pulcinella tagliando la legna », <i>Divertimento per li Regazzi</i>	161
Illustration 44 : « Lo svenimento dell'amante di Pulcinella », <i>Divertimento per li Regazzi</i> .	162
Illustration 45 : « Pulcinella svenisce sul camino », <i>Divertimento per li Regazzi</i>	162
Illustration 46 : « Un centauro gioca con Pulcinella », <i>Divertimento per li Regazzi</i>	163
Illustration 47 : « Alcuni Pulcinelli con asini davanti ad una fattoria », <i>Divertimento per li Regazzi</i>	163
Illustration 48 : « Pulcinella in fasce nella culla », <i>Divertimento per li Regazzi</i>	164
Illustration 49 : « La sepoltura di Pulcinella », <i>Divertimento per li Regazzi</i>	164
Illustration 50 : « Pulcinelli abbattendo (o piantando) un albero », <i>Divertimento per li Regazzi</i>	165

Illustration 51 : « La madre (?) di Pulcinella malata durante la gravidanza », <i>Divertimento per li Regazzi</i>	165
Illustration 52 : « Pulcinella sarto », <i>Divertimento per li Regazzi</i>	166
Illustration 53 : « La fustigazione di Pulcinella », <i>Divertimento per li Regazzi</i>	166
Illustration 54 : « Alcuni Pulcinelli aspettano fuori da un circo », <i>Divertimento per li Regazzi</i>	167
Illustration 55 : « Pulcinella raccoglie uccelli morti in un pozzo », <i>Divertimento per li Regazzi</i>	167
Illustration 56 : « Pulcinella come il commesso della sarta », <i>Divertimento per li Regazzi</i> ..	168
Illustration 57 : « Il bimbo Pulcinella nel letto con i genitori », <i>Divertimento per li Regazzi</i>	168
Illustration 58 : « Il trionfo di Pulcinella », <i>Divertimento per li Regazzi</i>	169
Illustration 59 : « Pulcinella viene rapito da un centauro », <i>Divertimento per li Regazzi</i>	169
Illustration 60 : « Una pioggia primaverile », <i>Divertimento per li Regazzi</i>	170
Illustration 61 : « Una donna con un tamburello », <i>Divertimento per li Regazzi</i>	170
Illustration 62 : « La partita a bocce », <i>Divertimento per li Regazzi</i>	171
Illustration 63 : « Raccolta del legno », <i>Divertimento per li Regazzi</i>	171
Illustration 64 : « L'arresto di Pulcinella », <i>Divertimento per li Regazzi</i>	172
Illustration 65 : « Il processo », <i>Divertimento per li Regazzi</i>	172
Illustration 66 : « Il venditore di bestiame », <i>Divertimento per li Regazzi</i>	173
Illustration 67 : « Pulcinella impara a camminare », <i>Divertimento per li Regazzi</i>	173
Illustration 68 : « I fanciulli di Pulcinella chiedono caramelle », <i>Divertimento per li Regazzi</i>	174
Illustration 69 : <i>Basilica di Santa Maria della Salute</i>	174
Illustration 70 : <i>Il Rinoceronte</i>	175
Illustration 71 : <i>Il Ridotto</i>	176
Illustration 72 : <i>Il Mondo Novo</i>	176
Illustration 73 : <i>Il Mondo Novo</i>	177
Illustration 74 : <i>Il Minuetto</i>	177
Illustration 75 : <i>La Passeggiata</i>	178
Illustration 76 : <i>Il Minuetto ou Scena di carnevale</i>	178
Illustration 77 : <i>Il Ciarlatano ou Il Cavadenti</i>	179
Illustration 78 : <i>Il Minuetto</i>	179
Illustration 79 : <i>Il Ciarlatano</i>	180
Illustration 80 : <i>Lelio</i>	180
Illustration 81 : <i>Isabella</i>	181
Illustration 82 : <i>Pantalone</i>	181

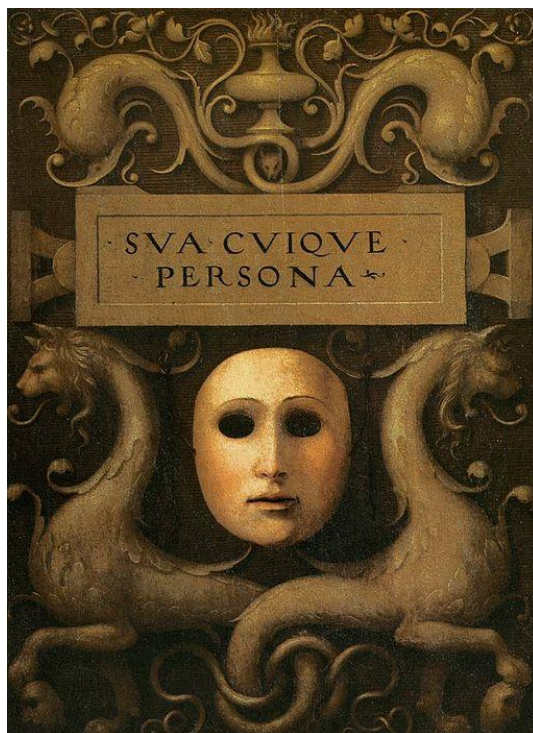
Illustration 83 : Il Dottore.....	182
Illustration 84 : Arlecchino	182
Illustration 85 : Brighella	183
Illustration 86 : Pulcinella	183
Illustration 87 : Pedrolino.....	184
Illustration 88 : Colombina	184
Illustration 89 : Il Capitano Matamore	185
Illustration 90 : Coviello	185
Illustration 91 : Gnaga.....	186

Illustration 1 : *Donna velata* ou *La Monaca*



Ridolfo del Ghirlandaio, *Donna veleta* ou *La Monaca* (« *La Dame voilée* » ou « *La Moniale* »),
1510-1515, huile sur panneau, 65 cm x 48 cm, Florence, Gli Uffizi.

Illustration 2 : *Coperta di ritratto con grottesche*



Ridolfo del Ghirlandaio, *Coperta di ritratto con grottesche* (« *Couvercle de portrait avec grottesques* »), 1510-1515, huile sur panneau, 73 cm x 50,3 cm, Florence, Gli Uffizi.

Illustration 3 : *Una danza in campagna* ou *Il Minuetto*



Giandomenico Tiepolo, *Una danza in campagna* (« *Une danse à la campagne* ») ou *Il Minuetto* (« *Le Menuet* »), 1755, huile sur toile, 75, 6 cm x 120 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Collection Wrightsman.

Illustration 4 : *Il Matrimonio dell'imperatore Federico Barbarossa con la principessa Beatrice di Borgogna*



Giambattista Tiepolo, *Il Matrimonio dell'imperatore Federico Barbarossa con la principessa Beatrice di Borgogna* (« *Le Mariage de l'empereur Frédéric Barberousse avec la princesse Béatrice de Bourgogne* »), 1750-1753, fresque, 400 cm x 500 cm, Wurtzbourg, Residenz der Fürstbischöfe.

Illustration 5 : *L'Investitura del ducato di Franconia al vescovo Harold di Wurtzbourg*



Giambattista Tiepolo, *L'Investitura del ducato di Franconia al vescovo Harold di Wurtzbourg* (« *L'Investiture du duché de Franconie à l'évêque Harold de Wurtzbourg* »), 1750-1753, fresque, 400 cm x 500 cm, Wurtzbourg, Residenz der Fürstbischöfe.

Illustration 6 : *Il carro di Apollo guida Beatrice di Borgogna presso il Genio della Germania*



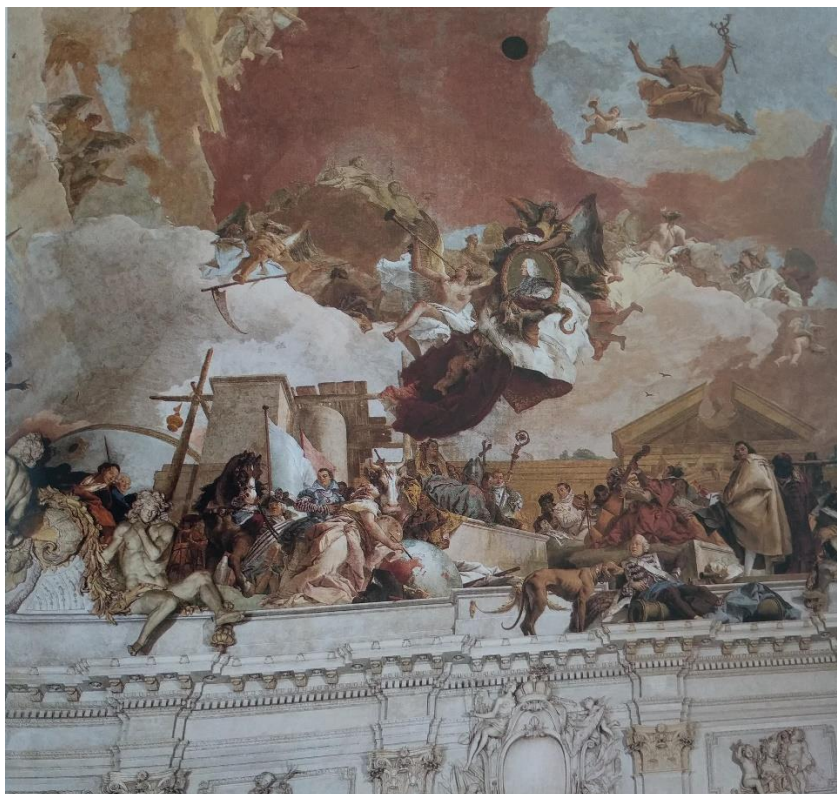
Giambattista Tiepolo, *Il carro di Apollo guida Beatrice di Borgogna presso il Genio della Germania* (« *Le Char d'Apollon conduisant Béatrice de Bourgogne auprès du Génie de l'Allemagne* »), 1750-1753, fresque, 400 cm x 500 cm, Wurtzbourg, Residenz der Fürstbischöfe.

Illustration 7 : *L'Olimpo e le Quattro Parti del Mondo*



Giambattista Tiepolo, *L'Olimpo e le Quattro Parti del Mondo* (« *L'Olympe et les Quatre Parties du Monde* »), 1750-1753, fresque, 1 900 cm x 3 050 cm, Wurtzbourg, Residenz der Fürstbischöfe.

Illustration 8 : « L'Europa », *L'Olimpo e le Quattro Parti del Mondo*



Giambattista Tiepolo, « L'Europa » (« L'Europe ») (détail), *L'Olimpo e le Quattro Parti del Mondo* (« *L'Olympe et les Quatre Parties du Monde* »), 1750-1753, fresque, 1 900 cm x 3 050 cm, Wurtzbourg, Residenz der Fürstbischöfe.

Illustration 9 : « L'Africa », *L'Olimpo e le Quattro Parti del Mondo*



Giambattista Tiepolo, « L'Africa » (« L'Afrique ») (détail), *L'Olimpo e le Quattro Parti del Mondo* (« *L'Olympe et les Quatre Parties du Monde* »), 1750-1753, fresque, 1 900 cm x 3 050 cm, Wurtzbourg, Residenz der Fürstbischöfe.

Illustration 10 : « L'Asia », *L'Olimpo e le Quattro Parti del Mondo*



Giambattista Tiepolo, « L'Asia » (« L'Asie ») (détail), *L'Olimpo e le Quattro Parti del Mondo* (« *L'Olympe et les Quatre Parties du Monde* »), 1750-1753, fresque, 1 900 cm x 3 050 cm, Wurtzbourg, Residenz der Fürstbischöfe.

Illustration 11 : « L'America », *L'Olimpo e le Quattro Parti del Mondo*



Giambattista Tiepolo, « L'America » (« L'Amérique ») (détail), *L'Olimpo e le Quattro Parti del Mondo* (« *L'Olympe et les Quatre Parties du Monde* »), 1750-1753, fresque, 1 900 cm x 3 050 cm, Wurtzbourg, Residenz der Fürstbischöfe.

Illustration 12 : « L'Olimpo », *L'Olimpo e le Quattro Parti del Mondo*



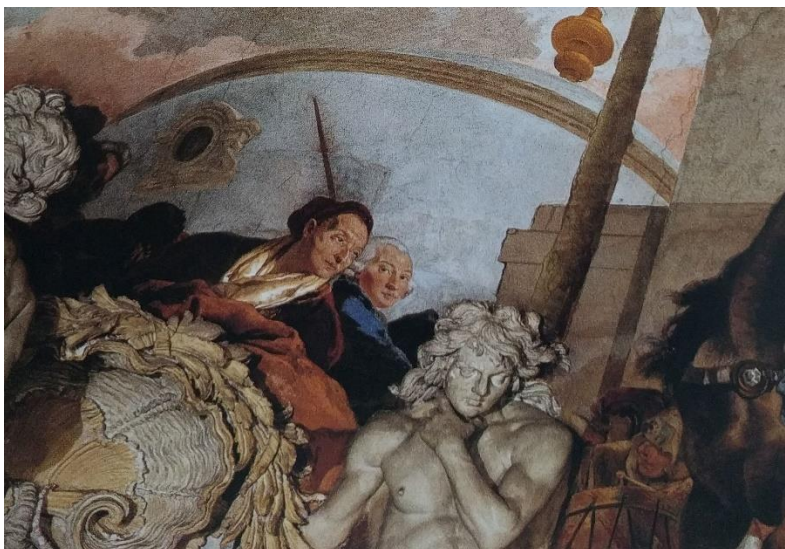
Giambattista Tiepolo, « L'Olimpo » (« L'Olympe ») (détail), *L'Olimpo e le Quattro Parti del Mondo* (« *L'Olympe et les Quatre Parties du Monde* »), 1750-1753, fresque, 1 900 cm x 3 050 cm, Wurtzbourg, Residenz der Fürstbischöfe.

Illustration 13 : « Profilo di Karl Philipp von Greiffenklau », *L'Olimpo e le Quattro Parti del Mondo*



Giambattista Tiepolo, « Profilo di Karl Philipp von Greiffenklau » (« Profil de Karl Philipp von Greiffenklau ») (détail), *L'Olimpo e le Quattro Parti del Mondo* (« *L'Olympe et les Quatre Parties du Monde* »), 1750-1753, fresque, 1 900 cm x 3 050 cm, Wurtzbourg, Residenz der Fürstbischöfe.

Illustration 14 : « Giambattista e Giandomenico Tiepolo », *L'Olimpo e le Quattro Parti del Mondo*



Giambattista Tiepolo, « Giambattista e Giandomenico Tiepolo » (« Giambattista et Giandomenico Tiepolo ») (détail), *L'Olimpo e le Quattro Parti del Mondo* (« *L'Olympe et les Quatre Parties du Monde* »), 1750-1753, fresque, 1 900 cm x 3 050 cm, Wurtzbourg, Residenz der Fürstbischöfe.

Illustration 15 : *Via Crucis, Stazione I : Gesù è condannato alla morte*



Giandomenico Tiepolo, *Via Crucis, Stazione I : Gesù è condannato alla morte* (« *Via Crucis, Station I : Jésus est condamné à mort* »), 1747-1749, huile sur toile, 130 cm × 149 cm, Venise, Chiesa di San Polo, Oratorio del Crocifisso.

Illustration 16 : *Via Crucis, Stazione II : Gesù porta la sua Croce*



Giandomenico Tiepolo, *Via Crucis, Stazione II : Gesù porta la sua Croce* (« *Via Crucis, Station II : Jésus porte sa Croix* »), 1747-1749, huile sur toile, 130 cm × 149 cm, Venise, Chiesa di San Polo, Oratorio del Crocifisso.

Illustration 17 : *Via Crucis, Stazione III : Gesù cade per la prima volta*



Giandomenico Tiepolo, *Via Crucis, Stazione III : Gesù cade per la prima volta* (« *Via Crucis, Station III : Jésus tombe pour la première fois* »), 1747-1749, huile sur toile, 130 cm × 149 cm, Venise, Chiesa di San Polo, Oratorio del Crocifisso.

Illustration 18 : *Via Crucis, Stazione IV : Gesù incontra la madre*



Giandomenico Tiepolo, *Via Crucis, Stazione IV : Gesù incontra la madre* (« *Via Crucis, Station IV : Jésus rencontre sa mère* »), 1747-1749, huile sur toile, 130 cm × 149 cm, Venise, Chiesa di San Polo, Oratorio del Crocifisso.

Illustration 19 : *Via Crucis, Stazione V : Simone di Cirene aiuta Gesù a portare la croce*



Giandomenico Tiepolo, *Via Crucis, Stazione V : Simone di Cirene aiuta Gesù a portare la croce* (« *Via Crucis, Station V : Simon de Cyrène aide Jésus à porter la croix* »), 1747-1749, huile sur toile, 130 cm × 149 cm, Venise, Chiesa di San Polo, Oratorio del Crocifisso.

Illustration 20 : *Via Crucis, Stazione VI : Veronica asciuga il viso di Cristo*



Giandomenico Tiepolo, *Via Crucis, Stazione VI : Veronica asciuga il viso di Cristo* (« *Via Crucis, Station VI : Véronique essuie le visage de Jésus* »), 1747-1749, huile sur toile, 130 cm × 149 cm, Venise, Chiesa di San Polo, Oratorio del Crocifisso.

Illustration 21 : *Via Crucis, Stazione VII : Gesù cade per la seconda volta*



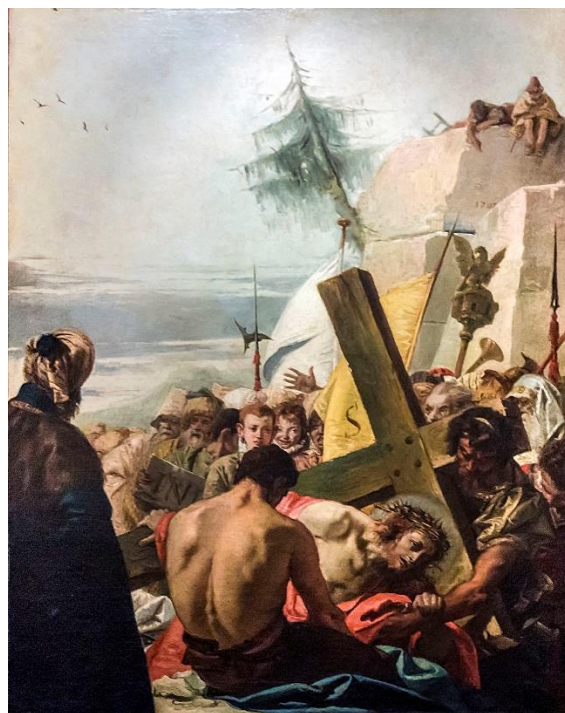
Giandomenico Tiepolo, *Via Crucis, Stazione VII : Gesù cade per la seconda volta* (« *Via Crucis, Station VII : Jésus tombe pour la seconde fois* »), 1747-1749, huile sur toile, 130 cm × 149 cm, Venise, Chiesa di San Polo, Oratorio del Crocifisso.

Illustration 22 : *Via Crucis, Stazione VIII : Gesù incontra le donne di Gerusalemme che piangono*



Giandomenico Tiepolo, *Via Crucis, Stazione VIII : Gesù incontra le donne di Gerusalemme che piangono* (« *Via Crucis, Station VIII : Jésus rencontre les femmes de Jérusalem qui pleurent* »), 1747-1749, huile sur toile, 130 cm × 149 cm, Venise, Chiesa di San Polo, Oratorio del Crocifisso.

Illustration 23 : *Via Crucis, Stazione IX : Gesù cade per la terza volta*



Giandomenico Tiepolo, *Via Crucis, Stazione IX : Gesù cade per la terza volta* (« *Via Crucis, Station IX : Jésus tombe pour la troisième fois* »), 1747-1749, huile sur toile, 130 cm × 149 cm, Venise, Chiesa di San Polo, Oratorio del Crocifisso.

Illustration 24 : *Via Crucis, Stazione X : Gesù è spogliato dei suoi abiti*



Giandomenico Tiepolo, *Via Crucis, Stazione X : Gesù è spogliato dei suoi abiti* (« *Via Crucis, Station X : Jésus est dépouillé de ses vêtements* »), 1747-1749, huile sur toile, 130 cm × 149 cm, Venise, Chiesa di San Polo, Oratorio del Crocifisso.

Illustration 25 : *Via Crucis, Stazione XI : Gesù è chiodato alla croce*



Giandomenico Tiepolo, *Via Crucis, Stazione XI : Gesù è chiodato alla croce* (« *Via Crucis, Station XI : Jésus est cloué à la croix* »), 1747-1749, huile sur toile, 130 cm × 149 cm, Venise, Chiesa di San Polo, Oratorio del Crocifisso.

Illustration 26 : *Via Crucis, Stazione XII : Gesù muore sulla croce*



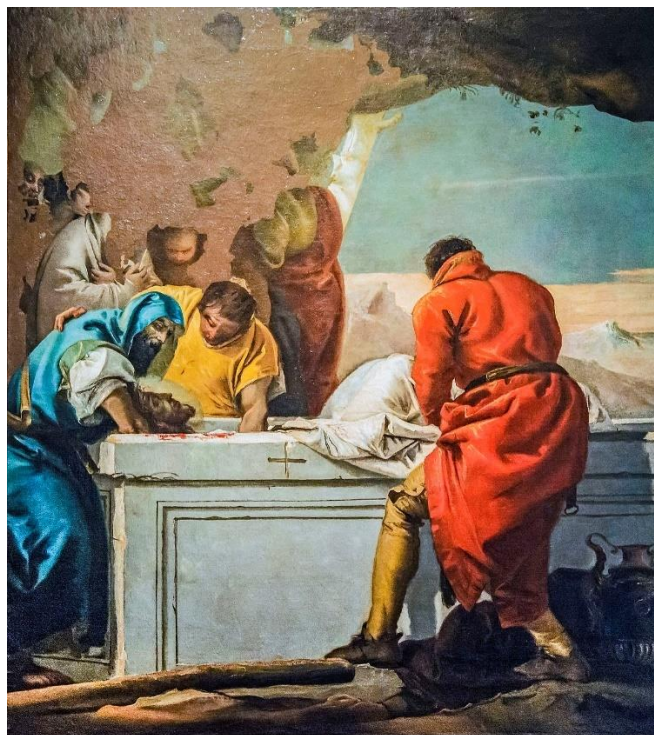
Giandomenico Tiepolo, *Via Crucis, Stazione XII : Gesù muore sulla croce* (« *Via Crucis, Station XII : Jésus meurt sur la croix* »), 1747-1749, huile sur toile, 130 cm × 149 cm, Venise, Chiesa di San Polo, Oratorio del Crocifisso.

Illustration 27 : *Via Crucis, Stazione XIII : Gesù è sceso della croce ed il suo corpo è reso alla madre*



Giandomenico Tiepolo, *Via Crucis, Stazione XIII : Gesù è sceso della croce ed il suo corpo è reso alla madre* (« *Via Crucis, Station XIII : Jésus est descendu de la croix et son corps est rendu à sa mère* »), 1747-1749, huile sur toile, 130 cm × 149 cm, Venise, Chiesa di San Polo, Oratorio del Crocifisso.

Illustration 28 : *Via Crucis, Stazione XIV : il corpo di Gesù è messo al sepolcro*



Giandomenico Tiepolo, *Via Crucis, Stazione XIV : il corpo di Gesù è messo al sepolcro* (« *Via Crucis, Station XIV : le corps de Jésus est mis au tombeau* »), 1747-1749, huile sur toile, 130 cm × 149 cm, Venise, Chiesa di San Polo, Oratorio del Crocifisso.

Illustration 29 : « *Gioseppe annuncia a Maria la prossima partenza* », *Idèe pittoresche Sopra La Fugga in Egitto di Gesù, Maria e Gioseppe*



Giandomenico Tiepolo, « *Gioseppe annuncia a Maria la prossima partenza* » (« *Joseph annonce à Marie leur départ prochain* »), *Idèe pittoresche Sopra La Fugga in Egitto di Gesù, Maria e Gioseppe* (« *Idées pittoresques sur la Fuite en Égypte de Jésus, Marie et Joseph* »), 1753, gravure, 54 cm x 38,5 cm, Chicago, Art Institute.

Illustration 30 : « Maria sull'asino parla con Giuseppe seduto sotto una palma con il Bimbo in braccio », *Idèe pittoresche Sopra La Fugga in Egitto di Gesù, Maria e Giuseppe*



Giandomenico Tiepolo, « Maria sull'asino parla con Giuseppe seduto sotto una palma con il Bimbo in braccio » (« Marie, sur l'âne, parle avec Joseph assis sous un palmier, avec l'Enfant dans les bras »), *Idèe pittoresche Sopra La Fugga in Egitto di Gesù, Maria e Giuseppe* (« *Idées pittoresques sur la Fuite en Égypte de Jésus, Marie et Joseph* »), 1753, gravure, 54 cm x 38,5 cm, Chicago, Art Institute.

Illustration 31 : « La Sacra Familia in prossimità delle mura di una città », *Idèe pittoresche Sopra La Fugga in Egitto di Gesù, Maria e Giuseppe*



Giandomenico Tiepolo, « La Sacra Familia in prossimità delle mura di una città » (« La Sainte Famille à proximité des murs d'enceinte d'une ville »), *Idèe pittoresche Sopra La Fugga in Egitto di Gesù, Maria e Giuseppe* (« *Idées pittoresques sur la Fuite en Égypte de Jésus, Marie et Joseph* »), 1753, gravure, 54 cm x 38,5 cm, Chicago, Art Institute.

Illustration 32 : « Maria col Bambino in braccio e Giuseppe con la gerla », *Idèe pittoresche*
Sopra La Fugga in Egitto di Gesù, Maria e Giuseppe



Giandomenico Tiepolo, « Maria col Bambino in braccio e Giuseppe con la gerla » (« Marie avec
l'Enfant dans ses bras et Joseph avec la hotte », *Idèe pittoresche Sopra La Fugga in Egitto di*
Gesù, Maria e Giuseppe (« *Idées pittoresques sur la Fuite en Égypte de Jésus, Marie et Joseph* »),
1753, gravure, 54 cm x 38,5 cm, Chicago, Art Institute.

Illustration 33 : « Maria e Giuseppe procedono scortati da un angelo », *Idèe pittoresche Sopra*
La Fugga in Egitto di Gesù, Maria e Giuseppe



Giandomenico Tiepolo, « Maria e Giuseppe procedono scortati da un angelo » (« Marie et Joseph
avancent escortés par un ange »), *Idèe pittoresche Sopra La Fugga in Egitto di Gesù, Maria e*
Giuseppe (« *Idées pittoresques sur la Fuite en Égypte de Jésus, Marie et Joseph* »), 1753, gravure,
54 cm x 38,5 cm, Chicago, Art Institute.

Illustration 34 : « La Sacra Famiglia arriva sulla sponda di un fiume », *Idèe pittoresche Sopra La Fugga in Egitto di Gesù, Maria e Gioseppe*



Giandomenico Tiepolo, « La Sacra Famiglia arriva sulla sponda di un fiume » (« La Sainte Famille arrive au bord d'une rivière »), *Idèe pittoresche Sopra La Fugga in Egitto di Gesù, Maria e Gioseppe* (« *Idées pittoresques sur la Fuite en Égypte de Jésus, Marie et Joseph* »), 1753, gravure, 54 cm x 38,5 cm, Chicago, Art Institute.

Illustration 35 : « La Sacra Famiglia sale sulla barca aiutata dagli angeli », *Idèe pittoresche Sopra La Fugga in Egitto di Gesù, Maria e Gioseppe*



Giandomenico Tiepolo, « La Sacra Famiglia sale sulla barca aiutata dagli angeli » (« La Sainte Famille monte dans la barque aidée par des anges »), *Idèe pittoresche Sopra La Fugga in Egitto di Gesù, Maria e Gioseppe* (« *Idées pittoresques sur la Fuite en Égypte de Jésus, Marie et Joseph* »), 1753, gravure, 54 cm x 38,5 cm, Chicago, Art Institute.

Illustration 36 : « Maria aiutata da Giuseppe e da un angelo, scende dalla barca », *Idèe pittoresche Sopra La Fugga in Egitto di Gesù, Maria e Giuseppe*



Giandomenico Tiepolo, « Maria aiutata da Giuseppe e da un angelo, scende dalla barca » (« Marie aidée par Joseph et par un ange descend de la barque »), *Idèe pittoresche Sopra La Fugga in Egitto di Gesù, Maria e Giuseppe* (« *Idées pittoresques sur la Fuite en Égypte de Jésus, Marie et Joseph* »), 1753, gravure, 54 cm x 38,5 cm, Chicago, Art Institute.

Illustration 37 : « La Sacra Famiglia passa accanto ad una piramide », *Idèe pittoresche Sopra La Fugga in Egitto di Gesù, Maria e Giuseppe*



Giandomenico Tiepolo, « La Sacra Famiglia passa accanto ad una piramide » (« La Sainte Famille passe devant une pyramide »), *Idèe pittoresche Sopra La Fugga in Egitto di Gesù, Maria e Giuseppe* (« *Idées pittoresques sur la Fuite en Égypte de Jésus, Marie et Joseph* »), 1753, gravure, 54 cm x 38,5 cm, Chicago, Art Institute.

Illustration 38 : « La Sacra Famiglia passa davanti ad una statua », *Idèe pittoresche Sopra La Fugga in Egitto di Gesù, Maria e Giuseppe*



Giandomenico Tiepolo, « La Sacra Famiglia passa davanti ad una statua » (« La Sainte Famille passe devant une statue »), *Idèe pittoresche Sopra La Fugga in Egitto di Gesù, Maria e Giuseppe* (« *Idées pittoresques sur la Fuite en Égypte de Jésus, Marie et Joseph* »), 1753, gravure, 54 cm x 38,5 cm, Chicago, Art Institute.

Illustration 39 : « Maria e Giuseppe passano accanto ad un gregge », *Idèe pittoresche Sopra La Fugga in Egitto di Gesù, Maria e Giuseppe*



Giandomenico Tiepolo, « Maria e Giuseppe passano accanto ad un gregge » (« Marie et Joseph passe près d'un troupeau »), *Idèe pittoresche Sopra La Fugga in Egitto di Gesù, Maria e Giuseppe* (« *Idées pittoresques sur la Fuite en Égypte de Jésus, Marie et Joseph* »), 1753, gravure, 54 cm x 38,5 cm, Chicago, Art Institute.

Illustration 40 : « Maria sostenuta da due angeli segue Giuseppe », *Idèe pittoresche Sopra La Fugga in Egitto di Gesù, Maria e Giuseppe*



Giandomenico Tiepolo, « Maria sostenuta da due angeli segue Giuseppe » (Marie, soutenue par deux anges, suit Joseph »), *Idèe pittoresche Sopra La Fugga in Egitto di Gesù, Maria e Giuseppe* (« *Idées pittoresques sur la Fuite en Égypte de Jésus, Marie et Joseph* »), 1753, gravure, 54 cm x 38,5 cm, Chicago, Art Institute.

Illustration 41 : « Frontespizio », *Divertimento per li Regazzi*



Giandomenico Tiepolo, « Frontespizio » (« Frontiscipe »), *Divertimento per li Regazzi* (*Divertissement pour les enfants*), 1797-1804, plume et encre marron sur papier, 35,5 cm x 47 cm, Kansas City, Museum Nelson Fund, Nelson Gallery-Atkins.

Illustration 42 : « Il matrimonio di Pulcinella », *Divertimento per li Regazzi*



Giandomenico Tiepolo, « Il matrimonio di Pulcinella » (« Le mariage de Polichinelle »), *Divertimento per li Regazzi* (*Divertissement pour les enfants*), 1797-1804, plume et encre marron sur papier, 35,1 cm x 47,2 cm, planche numérotée 3, Chicago, Art Institute.

Illustration 43 : « Pulcinella tagliando la legna », *Divertimento per li Regazzi*



Giandomenico Tiepolo, « Pulcinella tagliando la legna » (« Polichinelle coupant du bois »), *Divertimento per li Regazzi* (*Divertissement pour les enfants*), 1797-1804, plume et encre marron sur papier, 34,5 cm x 46,8 cm, planche numérotée 52, Chicago, Art Institute.

Illustration 44 : « Lo svenimento dell'amante di Pulcinella », *Divertimento per li Regazzi*



Giandomenico Tiepolo, « Lo svenimento dell'amante di Pulcinella » (« L'évanouissement de la maîtresse de Polichinelle »), *Divertimento per li Regazzi (Divertissement pour les enfants)*, 1797-1804, plume et encre marron sur papier, 36,1 cm x 47,6 cm, planche numérotée 14, Chicago, Art Institute.

Illustration 45 : « Pulcinella svenisce sul camino », *Divertimento per li Regazzi*



Giandomenico Tiepolo, « Pulcinella svenisce sul camino » (« Polichinelle s'évanouit sur le chemin »), *Divertimento per li Regazzi (Divertissement pour les enfants)*, 1797-1804, plume et encre marron sur papier, 36 cm x 47,5 cm, planche numérotée 13, Chicago, Art Institute.

Illustration 46 : « Un centauro gioca con Pulcinella », *Divertimento per li Regazzi*



Giandomenico Tiepolo, « Un centauro gioca con Pulcinella » (« Un centaure joue avec Polichinelle »), *Divertimento per li Regazzi (Divertissement pour les enfants)*, 1797-1804, plume et encre marron sur papier, 35,6 cm x 47,5 cm, (Numéro de planche illisible !), Bloomington, Indiana University Art Museum.

Illustration 47 : « Alcuni Pulcinelli con asini davanti ad una fattoria », *Divertimento per li Regazzi*



Giandomenico Tiepolo, « Alcuni Pulcinelli con asini davanti ad una fattoria » (Quelques Polichinelles avec des ânes devant une ferme »), *Divertimento per li Regazzi (Divertissement pour les enfants)*, 1797-1804, plume et encre marron sur papier, 30,5 cm x 42,2 cm, planche numérotée 78, Bloomington, Indiana University Art Museum.

Illustration 48 : « Pulcinella in fasce nella culla », *Divertimento per li Regazzi*



Giandomenico Tiepolo, « Pulcinella in fasce nella culla » (« Polichinelle en langes dans sa chaise haute »), *Divertimento per li Regazzi* (*Divertissement pour les enfants*), 1797-1804, plume et encre marron sur papier, 35,7 cm x 47 cm, planche numérotée 10, Bloomington, Indiana University Art Museum.

Illustration 49 : « La sepoltura di Pulcinella », *Divertimento per li Regazzi*



Giandomenico Tiepolo, « La sepoltura di Pulcinella » (« L'enterrement de Polichinelle »), *Divertimento per li Regazzi* (*Divertissement pour les enfants*), 1797-1804, plume et encre marron sur papier, 35,3 cm x 47,3 cm, planche numérotée 103, New York, Metropolitan Museum of Art, Collection Robert Lehman.

Illustration 50 : « Pulcinelli abbattendo (o piantando) un albero », *Divertimento per li Regazzi*



Giandomenico Tiepolo, « Pulcinelli abbattendo (o piantando) un albero » (« Polichinelles en train d'abatte [ou de planter] un arbre »), *Divertimento per li Regazzi* (*Divertissement pour les enfants*), 1797-1804, plume et encre marron sur papier, 35,3 cm x 47,3 cm, planche numérotée 40, New York, Metropolitan Museum of Art, Collection Robert Lehman.

Illustration 51 : « La madre (?) di Pulcinella malata durante la gravidanza », *Divertimento per li Regazzi*



Giandomenico Tiepolo, « La madre (?) di Pulcinella malata durante la gravidanza » (« La mère [?] de Pulcinella malade pendant la grossesse »), *Divertimento per li Regazzi* (*Divertissement pour les enfants*), 1797-1804, plume et encre marron sur papier, 35,3 cm x 47 cm, planche numérotée 15, New York, Metropolitan Museum of Art, Collection Robert Lehman.

Illustration 52 : « Pulcinella sarto », *Divertimento per li Regazzi*



Giandomenico Tiepolo, « Pulcinella sarto » (« Polichinelle tailleur »), *Divertimento per li Regazzi* (*Divertissement pour les enfants*), 1797-1804, plume et encre marron sur papier, 35,5 cm x 47 cm, planche numérotée 12, New York, Metropolitan Museum of Art, Collection Robert Lehman.

Illustration 53 : « La fustigazione di Pulcinella », *Divertimento per li Regazzi*



Giandomenico Tiepolo, « La fustigazione di Pulcinella » (« La flagellation de Polichinelle »), *Divertimento per li Regazzi* (*Divertissement pour les enfants*), 1797-1804, plume et encre marron sur papier, 35,6 cm x 48,5 cm, planche numérotée 85, New York, Metropolitan Museum of Art, Collection Robert Lehman.

Illustration 54 : « Alcuni Pulcinelli aspettano fuori da un circo », *Divertimento per li Regazzi*



Giandomenico Tiepolo, « Alcuni Pulcinelli aspettano fuori da un circo » (Quelques Polichinelles attendant en dehors du cirque), *Divertimento per li Regazzi* (*Divertissement pour les enfants*), 1797-1804, plume et encre marron sur papier, 34,9 cm x 46,4 cm, planche numérotée 50, New York, Metropolitan Museum of Art, Collection Robert Lehman.

Illustration 55 : « Pulcinella raccoglie uccelli morti in un pozzo », *Divertimento per li Regazzi*



Giandomenico Tiepolo, « Pulcinella raccoglie uccelli morti in un pozzo » (« Pulcinella récupérant des oiseaux morts dans un puits »), *Divertimento per li Regazzi* (*Divertissement pour les enfants*), 1797-1804, plume et encre marron sur papier, 35 cm x 46,5 cm, planche numérotée 88, New York, Metropolitan Museum of Art, Collection Robert Lehman.

Illustration 56 : « Pulcinella come il commesso della sarta », *Divertimento per li Regazzi*



Giandomenico Tiepolo, « Pulcinella come il commesso della sarta » (« Polichinelle comme assistant du tailleur »), *Divertimento per li Regazzi* (*Divertissement pour les enfants*), 1797-1804, plume et encre marron sur papier, 35,3 cm x 47 cm, planche numérotée 55, New York, Metropolitan Museum of Art, Collection Robert Lehman.

Illustration 57 : « Il bimbo Pulcinella nel letto con i genitori », *Divertimento per li Regazzi*



Giandomenico Tiepolo, « Il bimbo Pulcinella nel letto con i genitori » (« Le bébé Polichinelle dans le lit avec ses parents »), *Divertimento per li Regazzi* (*Divertissement pour les enfants*), 1797-1804, plume et encre marron sur papier, 35,1 cm x 46,7 cm, planche numérotée 8, New York, Metropolitan Museum of Art, Collection Robert Lehman.

Illustration 58 : « Il trionfo di Pulcinella », *Divertimento per li Regazzi*



Giandomenico Tiepolo, « Il trionfo di Pulcinella » (« Le triomphe de Polichinelle »), *Divertimento per li Regazzi (Divertissement pour les enfants)*, 1797-1804, plume et encre marron sur papier, 35,5 cm x 47,4 cm, planche numérotée 37, Detroit, The Detroit Institute of Arts.

Illustration 59 : « Pulcinella viene rapito da un centauro », *Divertimento per li Regazzi*



Giandomenico Tiepolo, « Pulcinella viene rapito da un centauro » (« Polichinelle est enlevé par un centaure »), *Divertimento per li Regazzi (Divertissement pour les enfants)*, 1797-1804, plume et encre marron sur papier, 35,5 cm x 47,3 cm, planche numérotée 57, Londres, British Museum.

Illustration 60 : « Una pioggia primaverile », *Divertimento per li Regazzi*



Giandomenico Tiepolo, « Una pioggia primaverile » (« Une pluie de printemps »), *Divertimento per li Regazzi* (*Divertissement pour les enfants*), 1797-1804, plume et encre marron sur papier, 35,5 cm x 47,1 cm, planche numérotée 74, Cleveland, The Cleveland Museum of Art.

Illustration 61 : « Una donna con un tamburello », *Divertimento per li Regazzi*



Giandomenico Tiepolo, « Una donna con un tamburello » (« Une femme avec un tambourin »), *Divertimento per li Regazzi* (*Divertissement pour les enfants*), 1797-1804, plume et encre marron sur papier, 35,4 cm x 47,3 cm, planche numérotée 69, Cleveland, The Cleveland Museum of Art.

Illustration 62 : « La partita a bocce », *Divertimento per li Regazzi*



Giandomenico Tiepolo, « La partita a bocce » (« Le jeu des boules », *Divertimento per li Regazzi* (*Divertissement pour les enfants*), 1797-1804, plume et encre marron sur papier, 35,5 cm x 47,3 cm, planche numérotée 20, Cleveland, The Cleveland Museum of Art.

Illustration 63 : « Raccolta del legno », *Divertimento per li Regazzi*



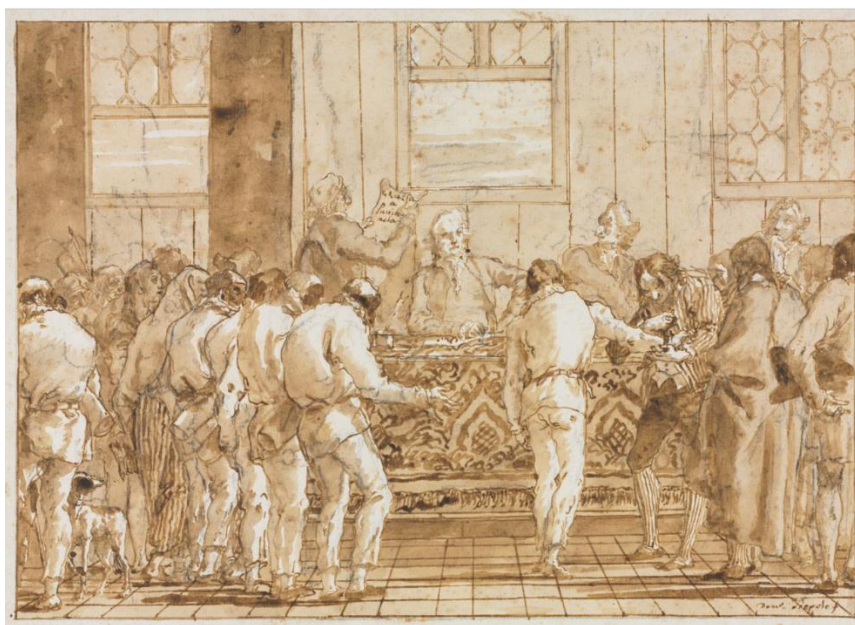
Giandomenico Tiepolo, « Raccolta del legno » (« Ramassage du bois »), *Divertimento per li Regazzi* (*Divertissement pour les enfants*), 1797-1804, plume et encre marron sur papier, 35,1 cm x 47 cm, planche numérotée 54, Cleveland, The Cleveland Museum of Art.

Illustration 64 : « L'arresto di Pulcinella », *Divertimento per li Regazzi*



Giandomenico Tiepolo, « L'arresto di Pulcinella » (« L'arrestation de Polichinelle »), *Divertimento per li Regazzi* (*Divertissement pour les enfants*), 1797-1804, plume et encre marron sur papier, 35,1 cm x 46,7 cm, planche numérotée 33, Cleveland, The Cleveland Museum of Art.

Illustration 65 : « Il processo », *Divertimento per li Regazzi*



Giandomenico Tiepolo, « Il processo » (« Le procès »), *Divertimento per li Regazzi* (*Divertissement pour les enfants*), 1797-1804, plume et encre marron sur papier, 35 cm x 46,4 cm, planche numérotée 35, Cleveland, The Cleveland Museum of Art.

Illustration 66 : « Il venditore di bestiame », *Divertimento per li Regazzi*



Giandomenico Tiepolo, « Il venditore di bestiame » (« Le vendeur de bétail »), *Divertimento per li Regazzi* (*Divertissement pour les enfants*), 1797-1804, plume et encre marron sur papier, 35,4 cm x 47,3 cm, planche numérotée 8, Cleveland, The Cleveland Museum of Art.

Illustration 67 : « Pulcinella impara a camminare », *Divertimento per li Regazzi*



Giandomenico Tiepolo, « Pulcinella impara a camminare » (« Polichinelle apprend à marcher »), *Divertimento per li Regazzi* (*Divertissement pour les enfants*), 1797-1804, plume et encre marron sur papier, 29,3 cm x 41,3 cm, planche numérotée 11, Londres, Collection Brinsley Ford.

Illustration 68 : « I fanciulli di Pulcinella chiedono caramelle », *Divertimento per li Regazzi*



Giandomenico Tiepolo, « I fanciulli di Pulcinella chiedono caramelle » (« Les enfants de Polichinelle demandent des bonbons »), *Divertimento per li Regazzi* (*Divertissement pour les enfants*), 1797-1804, plume et encre marron sur papier, 35,2 cm x 47 cm, planche numérotée 17, San Francisco, Fine Arts Museums.

Illustration 69 : *Basilica di Santa Maria della Salute*





Baldassare Longhena, *Basilica di Santa Maria della Salute*, 1631-1687, pierre d'Istrie, 70 m x 47 m, Venezia, ©Cécile RICHARD

Illustration 70 : *Il Rinoceronte*



Pietro Longhi, *Il Rinoceronte* (« *Le Rhinocéros* »), 1751, huile sur toile, 62 cm x 50 cm, Venezia, Ca' Rezzonico - Museo del Settecento Veneziano.

Illustration 71 : *Il Ridotto*



Pietro Longhi, *Il Ridotto* (« *La Redoute* »), 1760, huile sur toile, 61 cm x 49 cm, Bergamo, Pinacoteca dell'Accademia Carrara.

Illustration 72 : *Il Mondo Novo*



Giandomenico Tiepolo, *Il Mondo Novo* (« *Le Nouveau Monde* »), 1757, fresque, Dimensions inconnues !, Vicenza, Villa Valmarana ai Nani, La Foresteria.

Illustration 73 : *Il Mondo Novo*



Giandomenico Tiepolo, *Il Mondo Novo* (« *Le Nouveau Monde* »), 1791, fresque, 205 cm x 525 cm, Mirano, Villa Zianigo.

Illustration 74 : *Il Minuetto*



Giandomenico Tiepolo, *Il Minuetto* (« *Le Menuet* »), 1791-1793, fresque, 200 cm x 150 cm, Mirano, Villa Zianigo.

Illustration 75 : *La Passeggiata*



Giandomenico Tiepolo, *La Passeggiata* (« *La Promenade* »), 1791-1793, fresque, 200 cm x 150 cm, Mirano, Villa Zianigo.

Illustration 76 : *Il Minuetto* ou *Scena di carnevale*



Giandomenico Tiepolo, *Il Minuetto* (« *Le Menuet* ») ou *Scena di carnevale* (« *Scène de carnaval* »), 1756, huile sur toile, 81 cm x 105 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures.

Illustration 77 : *Il Ciarlatano* ou *Il Cavadenti*



Giandomenico Tiepolo, *Il Ciarlatano* (« *Le Charlatan* ») ou *Il Cavadenti* (« *L'Arracheur de dents* »), 1756, huile sur toile, 81 cm x 110 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures.

Illustration 78 : *Il Minuetto*



Giandomenico Tiepolo, *Il Minuetto* (« *Le Menuet* »), 1757, huile sur toile, 80, 7 cm x 109, 3 cm, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Cambó Bequest.

Illustration 79 : *Il Ciarlatano*



Giandomenico Tiepolo, *Il Ciarlatano* (« *Le Charlatan* »), 1757, huile sur toile, 80, 5 cm x 109 cm, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Cambó Bequest.

Illustration 80 : *Lelio*



Maurice Sand, « *Lelio* », *Masques et Bouffons : comédie italienne*, Paris, Michel LEVY Frères – Libraires-éditeurs, 1862, t. 1, p. 360.

Illustration 81 : Isabella



Maurice Sand, « Isabella », *Masques et Bouffons : comédie italienne*, Paris, Michel LEVY Frères
– Libraires-éditeurs, 1872, t. 2, p. 208.

Illustration 82 : Pantalone



Maurice Sand, « Pantalone », *Masques et Bouffons : comédie italienne*, Paris, Michel LEVY
Frères – Libraires-éditeurs, 1872, t. 2, p. 14.

Illustration 83 : Il Dottore



Maurice Sand, « Il Dottore », *Masques et Bouffons : comédie italienne*, Paris, Michel LEVY Frères – Libraires-éditeurs, 1872, t. 2, p. 42.

Illustration 84 : Arlecchino



Maurice Sand, « Arlecchino », *Masques et Bouffons : comédie italienne*, Paris, Michel LEVY Frères – Libraires-éditeurs, 1862, t. 1, p. 102.

Illustration 85 : Brighella



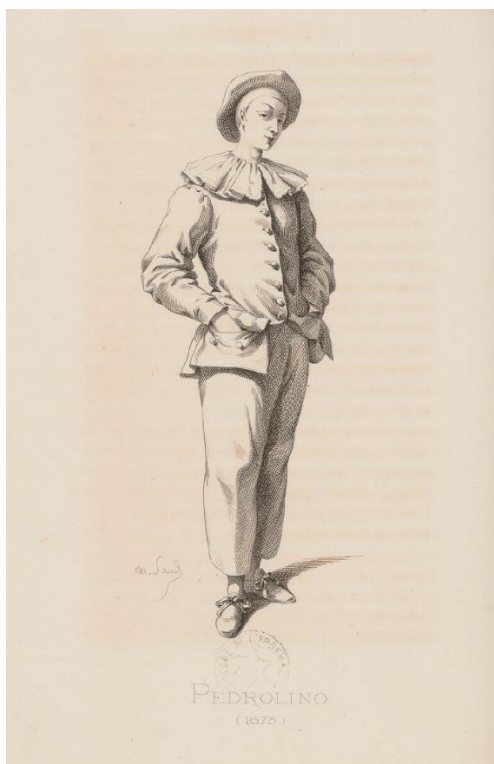
Maurice Sand, « Brighella », *Masques et Bouffons : comédie italienne*, Paris, Michel LEVY Frères
– Libraires-éditeurs, 1872, t. 2, p. 242.

Illustration 86 : Pulcinella



Maurice Sand, « Pulcinella », *Masques et Bouffons : comédie italienne*, Paris, Michel LEVY
Frères – Libraires-éditeurs, 1862, t. 1, p. 168.

Illustration 87 : Pedrolino



Maurice Sand, « Pedrolino », *Masques et Bouffons : comédie italienne*, Paris, Michel LEVY Frères – Libraires-éditeurs, 1862, t. 1, p. 310.

Illustration 88 : Colombina



Maurice Sand, « Colombina », *Masques et Bouffons : comédie italienne*, Paris, Michel LEVY Frères – Libraires-éditeurs, 1862, t. 1, p. 250.

Illustration 89 : Il Capitano Matamore



Maurice Sand, « Il Capitano Matamore », *Masques et Bouffons : comédie italienne*, Paris, Michel LEVY Frères – Libraires-éditeurs, 1862, t. 1, p. 214.

Illustration 90 : Coviello



Maurice Sand, « Coviello », *Masques et Bouffons : comédie italienne*, Paris, Michel LEVY Frères – Libraires-éditeurs, 1872, t. 2, p. 336.

Illustration 91 : Gnaga



Giovanni Grevembroch, « Gnaga », *Gli abiti de' Veneziani*, 1754.

GLOSSAIRE

TERME	DEFINITION
À la recherche du temps perdu	À <i>la recherche du temps perdu</i> (1913 – 1927) et <i>Le Temps retrouvé</i> (1927) sont des œuvres de Marcel Proust (1871 – 1922). À <i>la recherche du temps perdu</i> consiste en une réflexion psychologique sur la littérature, le temps et la mémoire. Le dernier tome de cette œuvre – <i>Le Temps retrouvé</i> – cristallise l’aboutissement de la quête du protagoniste. Seule la mémoire involontaire est apte à ressusciter le passé. L’œuvre d’art est le seul moyen de vivre une vraie vie, loin des mondanités et permet l’abolition des limites imposées par le temps.
Adagio	L’ <i>adagio</i> correspond à un tempo lent, mais enjoué.
Albanie	Bordée par les mers Adriatique et Ionienne, l’Albanie est un territoire d’Europe du Sud et à l’ouest de la péninsule des Balkans. Elle possède des frontières communes avec le Monténégro au nord-ouest, le Kosovo au nord-est, la Macédoine à l’est et la Grèce au sud-est.
Allegretto con brio	L’ <i>allegretto con brio</i> est un tempo plus rapide et brillant.
Anathème	Un anathème est une sentence d’excommunication déclarée par l’Église catholique.
Ancien Monde Nouveau Monde	Le Nouveau Monde désigne le continent américain et l’Océanie. Ce terme est employé à partir du XVI ^{ème} siècle par les Européens pour évoquer ces nouvelles découvertes. Il s’oppose à l’Ancien Monde qui correspond à l’Europe, l’Afrique et l’Asie.
Andante vivace	L’ <i>andante</i> est un mouvement au tempo modéré. Toutefois, un <i>andante vivace</i> sous-entend qu’il faut ajouter un peu de vivacité dans le jeu instrumental.
Bambochade	La bambochade désigne des scènes de la vie quotidienne populaire, notamment de celle des paysans ou des tavernes.
Bas-relief	Un bas-relief est une sculpture dont les éléments sont peu en saillie par rapport au fond. Il s’agit d’une sculpture visible uniquement de face, puisqu’elle ne se détache pas complètement du support sur lequel elle est réalisée.

Basse continue	La basse continue est une partie faisant entendre les sons les plus graves des accords de l'harmonie.
Bassetta	Il s'agit d'un jeu de cartes entre un banquier et quatre joueurs en général avec deux jeux de cartes entiers : l'un pour ceux-ci et l'autre pour le banquier. Chaque joueur prend treize cartes. Il en choisit une, l'abat sur la table et lui assigne une mise d'argent. Le banquier dévoile alors ses cartes deux par deux. La première carte tirée est pour lui, la deuxième est pour les joueurs. Si la première carte est similaire à une des cartes couchées par les autres joueurs, il gagne la mise. Si la seconde carte est semblable à une des cartes couchées par un des joueurs, il paie au joueur en question la mise initialement décidée. Si le banquier amène deux cartes similaires aux cartes couchées, il gagne toutes les mises des cartes arrivées en double.
Blond vénitien	Il ne s'agit pas véritablement d'un blond mais plutôt de nuances dorées de roux chaudes et profondes. Pour pouvoir afficher cette couleur, les femmes doivent se soumettre à un long et puant procédé. Tout d'abord, elles s'enduisent la tête avec la préparation de la <i>bionda</i> . Faire maison, cette teinture allie des ingrédients allant du curieux au répugnant, comme du curcuma, du safran, des aluns, du jus de citron, du vin blanc, de la gomme arabique, des centaurées (plantes proches du chardon, mais s'en distinguant notamment par les feuilles sans épines), de l'ammoniaque et de l'urine. Par la suite, elles se vêtissent d'un <i>schiavoneto</i> , autrement dit d'une tunique légère en lin ou en soie. Elles mettent une <i>solana</i> qui est un chapeau de paille sans calotte dont les bords accueillent leurs cheveux bien étalés. Puis, elles montent sur les <i>altane</i> qui sont les terrasses sur les toits des palais. À partir de là, elles passent plusieurs heures à humidifier leur chevelure avec la <i>bionda</i> à l'aide d'une éponge nommée <i>sponzeta</i> . L'action combinée de la <i>bionda</i> et des rayons du soleil leur permet d'obtenir cette fameuse couleur.
Bourrée	La bourrée est une danse d'origine populaire qui s'est immiscée dans les cercles plus élevés à la fin du XVI ^{ème} siècle. Entre le XVII ^{ème} et le XVIII ^{ème} siècle, elle devient l'un des morceaux de la suite – de danses exécutées l'une après l'autre selon un

	<p>enchaînement traditionnel. Son tempo est vif et elle se danse en couple. Le pas de bourrée dérive de cette danse ; il est codifié au XVIII^{ème} siècle et est devenu ensuite une pratique académique.</p>
Brûle-parfum	<p>Le brûle-parfum est un vase dans lequel des parfums sont brûlés pour embaumer une salle.</p>
<i>Bucintoro</i>	<p>L’histoire de Venise compte plusieurs <i>Bucintori</i> (« Bucentaures ») qui sont des grandes galères de cérémonie, d’apparat. Ceux construits vers 1250, en 1311 et en 1526 sont probablement remorqués par d’autres bateaux. Ce n’est qu’en 1606 que ce bateau accueille à l’étage inférieur cent soixante-dix <i>arsenalotti</i> – ouvriers travaillant à l’Arsenale, choisis parmi les plus robustes – afin de faire avancer ce bateau de 34,8 mètres de long et de 7,3 mètres de large à la force des bras. Pendant les traversées, ces <i>arsenalotti</i> chantent des ballades, transmises de génération en génération et rédigées en un dialecte très ancien. L’étage supérieur correspond à un grand espace percé de quarante-huit fenêtres. Le tout est orné de décorations en bois recouvertes de feuilles d’or. À la barre siègent trois <i>almiranti</i> : les amiraux de l’Arsenale, du Lido et de Malamocco. Lorsqu’il n’est pas de sortie, le <i>Bucintoro</i> est conservé dans un hangar spécial de l’Arsenale nommé <i>Casa del Bucintoro</i> (« Maison du Bucentaure »).</p>
<i>Camisiola</i>	<p>Une <i>camisiola</i> est une camisole ; autrement dit un vêtement léger porté à même la peau par les hommes.</p>
<i>Capriccio</i>	<p>Le <i>capriccio</i> correspond à la peinture d’édifices célèbres représentés dans des paysages imaginaires. Cette association hétéroclite semble réelle, mais ne l’est pas. C’est un genre plein d’imagination, mais totalement dénué de réalisme.</p>
<i>Carampane</i>	<p>Il s’agit d’un synonyme de prostituée, de bas étage. Le terme dérive de <i>ca’</i> qui est un diminutif de <i>casa</i> (« maison ») et de Rampani, nom d’une famille de patriciens possédant des biens à San Cassiano, près de Rialto et étant propriétaires de maisons dans lesquelles elles travaillent.</p>
Castrat	<p>Un castrat est un chanteur de sexe masculin qui a subi une castration avant sa puberté. Tout en bénéficiant du volume sonore</p>

	engendré par la capacité thoracique d'un adulte, il conserve ainsi le registre aigu de sa voix enfantine.
Chancelier	Le chancelier est un grand dignitaire, un officier ou un ministre. Il est particulièrement chargé de la justice et des ordres militaires. Il a également pour mission de garder les sceaux royaux qui donnent légitimité à tout document.
Chanoine	Un chanoine est un dignitaire ecclésiastique rattaché à l'assemblée de religieux d'une cathédrale, d'une collégiale ou de certaines basiliques. Il s'agit également d'un religieux vivant en communauté sous l'autorité d'une règle et en charge d'une église particulière.
Chanson de geste	Au Moyen-Âge, la chanson de geste se définit comme un long poème épique rapportant les hauts faits de guerre des chevaliers.
Chasse aux taureaux	En dépit de la violence et de l'insécurité qu'elles représentent, les chasses aux taureaux sont très populaires, de leur création au Moyen-Âge, jusqu'en 1802. Elles sont permises du premier jour du carnaval, le 26 décembre, jusqu'à son dernier dimanche. Elles ont lieu sur les places ou dans les cours des palais pendant deux heures, de 22h00 à 00h00. Les animaux sont des taureaux et très souvent des bœufs ; ils sont choisis parmi les plus maigres, voire les plus faibles. Pouvant être liés ou non par les cornes, les animaux font un tour de terrain pendant que les chiens les excitent. Une fois fatigués, les chiens leur sont lâchés dessus pour les déchiqueter. La chasse peut se terminer par la taille des têtes des animaux, remises alors aux prisonniers de la ville pour leurs repas.
Chinoiserie	La chinoiserie correspond à un objet d'art, de luxe ou de fantaisie ayant des dimensions plus ou moins importantes et venant de Chine. Très souvent, il peut être réalisé en Occident en s'inspirant du goût chinois caractérisé par sa finesse et sa surcharge d'éléments, de détails. Cela est très en vogue au XVIII ^{ème} siècle.
Coche	Un coche est un véhicule manœuvré par des chevaux, dirigés par un cocher. Il n'est pas complètement clos, à la différence du carrosse. Le coche est fermé uniquement jusqu'à la hauteur des accoudoirs. Généralement, il ne possède pas de portières. Dans le cas contraire, elles sont ouvertes jusqu'à mi-hauteur. Il sert au

	transport de personnes – entre six et huit – aussi bien dans la ville que pour des longs trajets.
Commerce des indulgences	Le commerce des indulgences se développe en Italie au XV ^{ème} siècle dans une société dominée par la rivalité des grandes familles et par les guerres menées par les chefs de guerre désirant plus de territoires. Cette pratique consiste à acheter à l'Église le pardon de son âme et son entrée au Paradis en finançant des grands chefs-d'œuvre.
Consiglio dei Dieci	Le <i>Consiglio dei Dieci</i> (« Conseil des Dix ») est un organe de haute police créé en 1310 pour juger les crimes contre l'État et devenu permanent en 1335 ; élu par le <i>Maggior Consiglio</i> (« Grand Conseil »), il siège avec le doge. Par le jeu des dénonciations secrètes autant que par ses décrets, il a une toute-puissance d'intervention dans les domaines de la sûreté de l'État et des bonnes mœurs.
Corporation	Apparues au Moyen-Âge et dissoutes au moment de la Révolution française, les corporations désignent un organisme social ayant des règlementations et regroupant des membres exerçant une même profession. Ceux-ci sont protégés et possèdent quelques privilèges du fait de leur appartenance à un corps de métier. Ainsi, il existe des corporations de peintres, de tisserands, de bouchers, de boulangers, de charpentiers, de forgerons, etc.
Costumbrismo	Ce terme espagnol se rattache à la représentation des coutumes et des mœurs (<i>costumbres</i>) typiques d'une région ou d'un pays.
Courante	Il s'agit d'une forme de ballet déjà documentée au XVI ^{ème} siècle et caractérisée par l'expressivité de la pantomime. Au XVIII ^{ème} siècle, elle devient une danse de société qui est également exécutée à l'intérieur des formes théâtrales. Son tempo est rapide, mais pas autant que ce que le suggère son nom.
Dalmatie	La Dalmatie est une région historique du littoral des Balkans, le long de la Mer Adriatique. Aujourd'hui, elle est partagée entre la Croatie, le Monténégro et l'Herzégovine.
Eau-forte	La gravure à l'eau-forte est une technique simple, rapide et souple, appréciée des artistes. C'est un procédé de taille indirecte grâce à un mordant chimique, au contraire de la taille directe réalisée à

	<p>l'aide d'instruments comme le burin ou la pointe sèche (Se maniant comme un crayon, il s'agit d'un outil à l'extrémité pointue afin de réaliser des traits dans le métal). À partir d'une plaque entièrement recouverte de vernis, le graveur entaille cette couche à l'aide d'outils. Puis, il soumet la plaque à l'action de l'acide nitrique qui mord alors la plaque pour faire apparaître le dessin en creux. Enfin, après avoir nettoyé le vernis, la plaque est encrée et mise sous presse. Cette technique de gravure ne permet pas d'obtenir de nombreux détails, mais des effets contrastés grâce aux entailles plus ou moins étroites retenant ainsi plus ou moins d'encre.</p>
Estampe	<p>L'estampe consiste à graver ou à dessiner sur un quelconque support (métal, bois, pierre) une image qui est par la suite imprimée. Il existe trois principales catégories d'estampe. La gravure en relief ou taille d'épargne est une technique dont le but est de déposer, avant impression, un papier sur une planche dont les parties restées intactes ont retenu l'encre. Avec la gravure en creux ou taille douce, les traits obtenus sur la feuille sont en relief. En effet, les sillons gravés dans la planche de métal retiennent l'encre ce qui conduit le papier inséré sous la presse à s'introduire dans les sillons et à absorber l'encre. Enfin, il y a les procédés à plat, comme la lithographie et qui se basent sur la non-adhérence de l'encre et de l'eau. L'encre reste sur la surface du support. Le tirage n'a pas de relief.</p>
Flora	<p>Dans la mythologie, Flora est la déesse des fleurs, des jardins, du printemps et de la fécondité.</p>
Fondamenta	<p>La <i>fondamenta</i> est un terme vénitien qui qualifie les quais longeant les canaux. Du fait de leur importance, certaines <i>fondamente</i> – au bord du Canal Grande ou du Molo di San Marco – sont nommées des <i>rive</i>, à l'instar de la célèbre Riva degli Schiavoni.</p>
Forlane	<p>La forlane est une danse populaire d'origine italienne qui est rentrée, par la suite, dans le répertoire du ballet de cour et du ballet social français au XVIII^{ème} siècle. C'est une danse vive et animée.</p>
Forze di Ercole	<p>Les <i>Forze di Ercole</i> sont des démonstrations de force et de véritables spectacles acrobatiques puisqu'elles constituent en une</p>

	pyramide humaine à la base de laquelle se trouvent des hommes robustes et en haut de laquelle culmine un enfant.
Franconie	La Franconie est une région du centre-sud de l'Allemagne. Il s'agit d'un ancien duché de l'Empire germanique dont la capitale historique était Nuremberg.
Fresque	La fresque est une peinture murale. Sur le support ayant accueilli une couche de mortier frais, dont la surface peut être lisse ou rugueuse et constitué de sable et de chaux éteinte, l'artiste applique, à l'aide de brosses dures ou souples, les pigments minéraux (terres argileuses, silicates) résistant à la chaux et détremés à l'eau. Sous l'action de l'air, l'hydrate de carbone soluble contenu dans le mortier se change en une croûte transparente de carbonate de chaux qui a pour fonction de consolider et de protéger les pigments.
Gigue	La gigue est une danse de la suite baroque. Elle est vive et rapide. Entre le XVII ^{ème} et le XVIII ^{ème} siècle, elle est exécutée aussi bien comme danse de société que comme danse théâtrale. Elle est rapide voire très rapide.
Gondole	La gondole est le bateau vénitien par excellence dont la première mention est faite dans un parchemin de 1094. Deux mois sont nécessaires pour la construire. Elle mesure 11,10 mètres de long, fer compris, et 1,42 mètres de large. Depuis le XIX ^{ème} siècle, elle possède une asymétrie de 24 centimètres sur le côté droit afin de compenser le système de poussée de la rame sur la <i>forcola</i> pour orienter et faire tourner le bateau. La gondole est composée de deux cent quatre-vingts pièces différentes qui ont une fonction bien précise, autant structurelle qu'ornementale. Afin de la fabriquer, huit essences de bois sont employées et travaillées à la main à l'aide des outils de l'ancien artisanat naval : le cerisier, qui se ploie facilement au contact de la chaleur – l'orme, très adapté pour faire les membres, parce qu'il est très élastique – le chêne rouvre, qui fournit des planches de plus de 11 mètres – le mélèze, durable dans le temps – le sapin, léger et résistant à l'eau salée – le tilleul, inattaquable quant aux variations thermiques – le noyer pour les finitions – l'acajou, qui est employé pour les larges pièces

	<p>de proue. Une fois terminée, on ajoute à la gondole des parties en métal : les fers de proue et de poupe, les profils de protection (<i>capelèti</i>), les dames de nage (<i>poggiaremi</i>) et les décorations latérales en métal doré (<i>cavalli</i>). Le gondolier se trouve à la poupe, à l'arrière de la gondole. Pour contrebalancer son poids, on met en place un fer de proue (<i>dolfin</i>), à l'avant. Chacun des éléments de ce <i>dolfin</i> représente une partie de la ville de Venise. En haut, la <i>pàla</i> à la forme arrondie rappelle la coiffe du doge. Les six <i>rebbi</i> tournés vers l'extérieur, vers l'eau, évoquent les six <i>sestieri</i>. (De haut en bas : San Marco, San Polo, Santa Croce, Castello, Dorsoduro et Cannaregio.). L'unique <i>rebbo</i> vers l'intérieur de la gondole correspond à la Giudecca. Tout juste au-dessus du premier <i>rebbo</i> tourné vers l'extérieur se trouve un petit arceau qui représente le Ponte del Rialto. Du dernier <i>rebbo</i> tourné vers l'extérieur jusqu'au bas du fer, c'est le <i>carosso</i>, c'est-à-dire cette forme de « S » qui rappelle le Canal Grande. Entre les six <i>rebbi</i> se trouvent trois décorations (<i>fògia</i>) qui correspondent aux trois îles les plus importantes. (De haut en bas : Murano, Burano, Torcello). La couleur noire de la gondole est décidée en 1562 par souci d'austérité et d'égalité. En effet, les riches Vénitiens s'opposent sans cesse entre eux pour posséder la gondole la plus riche décorée et nombreux sont ceux qui perdent beaucoup d'argent à ce jeu-là.</p>
Grand-électeur	<p>Les princes-électeurs pouvant élire l'empereur de l'Empire germanique composent le collège électoral. Ils peuvent être également appelés des grands-électeurs.</p>
Haut-relief	<p>Un haut-relief est une sculpture dont les éléments sont réellement en saillie dans l'espace et les reliefs sont très accentués. La forme est quasiment complète bien qu'elle ne se détache pas du support sur lequel elle est sculptée, car c'est aussi une sculpture visible de face.</p>
Hédonisme	<p>L'hédonisme est une doctrine philosophique qui considère que la recherche du plaisir et l'évitement de la souffrance sont l'objectif à atteindre de l'existence humaine.</p>

Hémiole	Une hémiole consiste à insérer une structure rythmique binaire – à deux parties – dans une structure rythmique ternaire – à trois parties – ou inversement.
Historiographie	L’historiographie désigne aussi bien l’ensemble des documents historiques sur un sujet donné que le travail de l’écrivain officiellement chargé de rapporter les faits de son époque.
Homorythmie	L’homorythmie est une forme musicale où toutes les voix se déroulent simultanément, avec les mêmes valeurs rythmiques.
Îles Ioniennes	Les Îles Ioniennes correspondent à un archipel de la Mer Ionienne. Elles sont composées de sept îles principales aux abords des côtes occidentales de la Grèce : Corfou, Paxos, Leucade, Céphalonie, Ithaque, Zante et Cythère.
<i>Inquisitori di Stato</i>	Les <i>Inquisitori di Stato</i> (« Inquisiteurs d’État ») forment une magistrature de trois personnes aux pouvoirs de police illimités, rendue permanente en 1539 pour assister le <i>Consiglio dei Dieci</i> (« Conseil des Dix ») dans la surveillance de la divulgation des secrets d’État.
Istrie	L’Istrie est une péninsule de la Mer Adriatique. Son littoral s’étend du golfe de Trieste jusqu’à la baie de Kvaner. Son territoire comprend avant tout la Croatie mais également une partie de la Slovénie et de l’Italie.
Lambrequin	Concernant les arts de la table, le lambrequin correspond à la bordure ornée de la vaisselle.
Lamento	Un lamento correspond à un air triste et plaintif. Il s’agit souvent d’un chant de douleur.
Langue vernaculaire	Une langue vernaculaire est un langage communément parlé dans les limites d’une communauté. Contrairement au latin, officiel dans les écrits ou lors d’évènements religieux, la langue vernaculaire est plus accessible pour le peuple.
Lavis	Le lavis est une technique picturale permettant de créer différentes intensités d’une seule et même couleur à partir de sa dilution, dans l’eau.
<i>Lazzo</i>	Il existe un grand nombre de <i>lazzi</i> permettent aux acteurs de pimenter leur jeu : <i>lazzo</i> de la mouche, <i>lazzo</i> du ronflement, <i>lazzo</i> du moustique gênant le dormeur et déclenchant des gestes drôles,

	<p><i>lazzo</i> d'hommage... Afin de mieux comprendre l'essence même de ces astuces, nous prenons l'exemple du <i>lazzo</i> de l'évanouissement. Une jeune demoiselle vient de tomber en pamoison. Chargé d'aller chercher un peu d'eau pour l'aider à reprendre ses esprits, le valet perd du temps en posant de nombreuses questions : « D'eau pure ou de pleurs ? » « De citerne ou de source ? » « Eau froide ou eau chaude ? », etc. Au bout d'un temps certain, il revient avec une marmite pleine d'eau. Toutefois, il trébuche, tombe par terre et la marmite aussi. Inventif, il urine à l'intérieur. Le tour est joué ! Il peut alors sauver la demoiselle en détresse.</p>
Libidineux	Une personne libidineuse recherche constamment et sans retenue des satisfactions sexuelles.
Librettiste	Le librettiste est l'auteur d'un livret d'une œuvre musicale.
Libretto	Un <i>libretto</i> (« livret ») est un texte littéraire, souvent en vers, accompagnant l'œuvre musicale. Il s'agit du texte déclamé par les chanteurs.
Ligne serpentine	La ligne serpentine est une ligne sinueuse qui engendre des représentations de corps tout en torsion, notamment.
Liston	Le Liston correspond à une lente déambulation spontanée que les nobles effectuaient dans une partie de la Piazza San Marco entre l'horloge et la Piazzetta pour converser et faire montre de leurs tenues vestimentaires ; le mot dérive du nom que l'on donnait aux plaques de marbre constituant le pavage des places en vénitien.
Lotto alla Venturina	Le <i>Lotto alla Venturina</i> est un jeu très populaire pour lequel il existe de nombreuses variantes. Il s'agit d'un loto public organisé par les autorités de la ville. Voici la plus courante : à tour de rôle, les joueurs ayant choisi un nombre au hasard, tirent une boule en bois, marquée d'un numéro, dans un sac. Celui qui réussit à tirer avec la boule avec le numéro préalablement choisi remporte la partie.
Maggior Consiglio	Le <i>Maggior Consiglio</i> (« Grand Conseil ») est l'organe principal du pouvoir à Venise, composé de tous les membres des familles nobles (quatre cents à cinq cents membres avant 1297, jusqu'à deux mille cinq cents membres en 1500, ce chiffre ayant ensuite

	décliné) ; il élit les magistrats et fonctionnaires et vote en dernier lieu les lois proposées par les conseils restreints.
Marqueterie	La marqueterie est une technique de décoration de mobilier dont le résultat est l'obtention de dessins et de motifs variés par l'assemblage de divers matériaux notamment des pièces de bois, d'essence et de tons différents, juxtaposés sur de la menuiserie.
Mascarade	La mascarade peut désigner une réunion ou un défilé de personnes déguisées et masquées dans le but de se divertir, un déguisement étrange, voire ridicule ou une mise en scène trompeuse et hypocrite.
Mazurka	C'est une danse de société du XIX ^{ème} siècle provenant de la Pologne. Elle est très rythmée et son tempo est vif.
Mélodrame	Œuvre dramatique accompagnée ou soutenue par la musique, le mélodrame met en scène des situations caractérisées par l'invraisemblance et le pathétique de l'intrigue, l'outrance du ton et des caractères, ainsi que la volonté de frapper exagérément la sensibilité.
Miniature	Depuis son origine au début du XVI ^{ème} siècle à son déclin au milieu du XIX ^{ème} siècle, la miniature a surtout été en lien avec le genre du portrait. Toutefois, les paysages et les scènes diverses peuvent faire l'objet de peintures miniatures. Elle nécessite une exécution minutieuse. Il existe différents types de miniatures qu'il ne faut pas confondre : l'œuvre d'art en soi, encadrée ou décor de bois ou de bijou, l'enluminure décorant les livres et la peinture à l'huile sur bois ou sur métal pouvant être de très petit format.
Mitteleuropa	La Mitteleuropa désigne une conception culturelle en rapport avec le rôle de la langue et les créations intellectuelles allemandes en Europe centrale.
Mouche	La mouche est un petit morceau de taffetas, de velours ou de satin que les femmes disposent gracieusement sur leur visage. La position ou la forme de la mouche n'est pas laissée au hasard ; cette dernière peut être « effrontée », « passionnée », « coquette », « irrésistible », « majestueuse », « discrète », « assassine » ou « baiseuse ».

Musique de chambre	La musique de chambre induit que les œuvres musicales sont jouées par un petit ensemble de cordes, de bois, de cuivres ou de percussions. Chaque composition est écrite pour un seul instrumentiste.
Nature morte	Les origines stylistiques et chronologiques de la nature morte, telle une peinture indépendante, sont souvent discutées par les scientifiques. Ce genre apparaît en Italie dès le début du XIV ^{ème} siècle et s'étend très vite vers le nord, prédisposé à mettre en exergue les valeurs tactiles et la texture des choses. Grand siècle de la nature morte, le XVII ^{ème} siècle voit éclore de nombreuses créations venant aussi bien des pays nordiques que de la France, l'Allemagne, l'Espagne ou l'Italie. Avec la nature morte, c'est un objet ou un groupe d'objets, souvent représenté de manière monumentale et avec une certaine contreplongée, qui devient le sujet même de l'œuvre. Sur un fond clair uni, les fruits, fleurs, draperies, vases, jeux de cartes ou instruments de musique sont accompagnés des vanités symbolisant le temps qui passe, la maladie, l'inéluctable qu'est la mort, etc.
Nonce	Un nonce est un représentant diplomatique du pape. Il est envoyé dans les États étrangers pour représenter et défendre la parole du Saint-Siège.
Ombre portée	L'ombre portée ou <i>sbattimento</i> est celle engendrée par l'objet représenté sur le sol ou ailleurs.
Pantomime	La pantomime désigne un spectacle de mimes.
Passacaille	Déjà existante au XVI ^{ème} siècle, la passacaille est une danse d'origine italienne. Elle est devenue aux temps de Louis XIV une des danses phares pour l'exécution théâtrale. Son rythme est modéré.
Passe-pied	Originnaire de la Renaissance, c'est une danse rapide. Au cours du règne de Louis XIV, elle est devenue un ballet pour le divertissement social et le théâtre.
Pastorale	La pastorale est une œuvre (littéraire, musicale ou picturale) mettant en scène des bergers et des bergères.
Patriciat	Le patriciat correspond à un groupe social qui possède le pouvoir, les privilèges et les richesses au sein d'une ville.

Peinture de genre	Considérée par les critiques comme un genre pictural mineur, la peinture de genre évoque des représentations de scènes prises sur le vif pour lesquelles l'artiste puise son inspiration dans le spectacle de la nature ou les mœurs contemporaines. Élaborée tardivement, à partir du XVI ^{ème} siècle, et arbitrairement, elle est une sorte de réponse aux peintures à thèmes historiques ou religieux, aux allégories savantes ou aux célébrations plus ou moins grandioses d'un fait précis.
Physiognomonie	La physiognomonie est une méthode fondée sur la pensée que l'observation de l'apparence physique d'un individu, et particulièrement des traits de son visage, permet de dévoiler une partie de son caractère ou de sa personnalité.
Polka	Danse populaire de Bohême, la polka est en vogue également au XIX ^{ème} siècle comme danse de société. C'est une danse à l'allure vive et enlevée.
Pot à oille	Le pot à oille est une pièce de vaisselle ressemblant à une soupière circulaire. Plus tard, elle évolue d'ailleurs pour devenir une soupière. Elle permet de contenir des plats tels que les ragoûts.
Prince-électeur	Régnant sur certains territoires des États germaniques, les princes-électeurs, laïcs ou ecclésiastiques, ont le droit de siéger et de voter à l'assemblée générale de ceux-ci. Ils peuvent notamment élire l'empereur avant son couronnement par le pape.
Prince-évêque	Les prince-évêques sont à la tête d'un évêché, ce qui leur confère le titre de prince.
Procuratie Vecchie Procuratie Nuove	Les Procuratie Vecchie (« Anciennes Procuraties ») et les Procuratie Nuove (« Nouvelles Procuraties ») désignent les grands palais entourant la Piazza San Marco. À l'origine, elles accueillent les demeures des <i>Procuratori di San Marco</i> (« Procurateurs de Saint-Marc ») – accordée, à vie, aux patriciens de familles importantes en patrimoine et en position, cette charge de magistrat est la plus éminente de la République de Venise, après le doge. Désormais, nous y retrouvons les magasins, les cafés, les restaurants parmi les plus prestigieux de la ville, comme le très célèbre et luxueux Caffè Florian, fondé en 1720 par Floriano Francesconi (? – ?).

Quadrille	Le quadrille est une danse de bal et de salon qui continue d'être en vogue du XIX ^{ème} siècle jusqu'à la Première Guerre mondiale. Il est généralement dansé par quatre couples formant un carré ou par deux couples se faisant face. Les figures du quadrille sont très nombreuses.
Ramo	Les <i>rami</i> sont des ruelles qui se déploient comme les branches d'un arbre. Le plus souvent ce sont des ruelles qui débouchent sur une rue plus grande ou des rues sans issue ouvrant sur un canal.
République cisalpine	La République cisalpine est fondée le 27 juin 1797 par Napoléon Bonaparte. Elle fusionne les républiques cispadane et transpadane. Géographiquement, elle correspond à Milan et à ses environs.
Retable	Sous l'époque paléochrétienne, un retable désigne un simple gradin en retrait de l'autel sur lequel sont posés les objets du culte (candélabres, tabernacle, croix). Cette fonction utilitaire disparaît rapidement en faveur de l'aspect décoratif. C'est alors que le retable désigne la partie postérieure et décorée de l'autel : autant l'architecture que le décor proprement dit, se manifestant au travers de la sculpture, la peinture, l'orfèvrerie, l'émail ou l'ivoire. Le plus souvent, un retable permet de représenter le Christ ou les saints.
Ridotto	Un <i>ridotto</i> est un petit appartement privé ou une série de salles où l'on peut s'adonner en toute discrétion aux jeux de hasard ; un <i>Ridotto</i> public est ouvert à tous à partir de 1638 près de l'église San Moisè, l'ouest de la Piazza San Marco ; le terme désigne également en italien le foyer des théâtres.
Rio	Interne à la ville, un <i>rio</i> est un canal étroit qui coule entre les habitations pour délimiter deux îles. Entre le centre historique et la Giudecca, on dénombre cent soixante-dix-sept <i>rii</i> pour un réseau de 40 kilomètres de longueur. Au XVIII ^{ème} siècle, trente-neuf d'entre eux ont été comblés. Toutefois les rues se substituant à ces <i>rii</i> n'ont pas toutes adopté le nom de <i>rio terà</i> ou de <i>piscina</i> (« petit étang »). Les canaux plus larges qu'un <i>rio</i> portent le nom de <i>canale</i> .
Ritrovo	Un <i>ritrovo</i> est un lieu de rencontre, de réunion ou de rendez-vous.

<i>Ruga</i>	Une <i>ruga</i> correspond à une rue assez large où les commerces et les habitations se font face. Leur façade principale ne donne pas sur un canal, mais sur la rue.
<i>Salizada</i>	Le mot <i>salizada</i> dérive de <i>salizio</i> ou « pavage » et évoque les premières rues – en terre battue – qui sont recouvertes de briques en 1264 du fait de leur importance.
<i>Senato</i>	Le <i>Senato</i> (« Sénat ») est une assemblée de cent vingt membres, à l'origine composée d'experts (les <i>Pregadi</i> , c'est-à-dire les « Priés ») ; élu par le <i>Maggior Consiglio</i> (« Grand Conseil ») dont il hérite la plénitude de pouvoir, le Sénat dirige la politique étrangère et organise la politique économique en confiant l'examen des dossiers à des commissions de « Sages », les <i>Savii</i> , qui forment le <i>Collegio</i> (« Collège ») et constituent pendant la brève durée de leur mandat de véritables ministres.
<i>Sestiere</i>	Le terme de <i>sestiere</i> vient du latin <i>sexterium</i> . Venise se compose de six <i>sestieri</i> institués par un décret du <i>Maggior Consiglio</i> le 1 ^{er} août 1171 sous Vitale Michiel II (? – 1172) (Doge de Venise de 1155 à 1172.) et situés de part et d'autre du Canal Grande. Au-deçà se trouvent Castello, San Marco et Cannaregio. Castello comporte aussi les îles de San Pietro et de Sant'Elena ainsi que celle du cimetière de San Michele. San Marco englobe également l'île de San Giorgio Maggiore. Au-delà s'étendent San Polo, Santa Croce et Dorsoduro. Santa Croce comprend aussi Piazzale Roma, Tronchetto et la gare maritime. Dans Dorsoduro se trouvent également la Giudecca et Sacca Fisola. D'ailleurs, la numérotation des habitations vénitiennes a été mise en place porte après porte pour chacun des <i>sestieri</i> en fonction d'une spirale établie par les paroisses.
<i>Sottoportego</i>	Un <i>sottoportego</i> ou <i>sottoportico</i> ou <i>sottovolto</i> correspond à un passage couvert, situé sous un édifice.
<i>Styilet</i>	Un styilet est un poignard à lame très fine et triangulaire pouvant causer des blessures profondes et difficilement guérissables.
<i>Syncope</i>	Une syncope est une note attaquée sur un temps faible et prolongée sur le temps d'après.

<p align="center">Théâtre « à l'italienne » ou en « fer à cheval »</p>	<p>Le théâtre « à l'italienne » ou en « fer à cheval » correspond à une forme elliptique dans un volume rectangulaire couvert. Il y a une nette séparation entre la scène et le public qui se répartit désormais entre galeries, loges et poulailler. La scène est surélevée par rapport à la salle et inclinée vers le public. Derrière la scène se trouve une partie totalement invisible du public qui est la cage de scène et qui accueille différents espaces techniques où se trouvent des machines complexes permettant de produire des effets spéciaux ou décoratifs.</p>
<p align="center">Théorbe</p>	<p>Le théorbe est une sorte de luth avec une sonorité grave.</p>
<p align="center"><i>Tipos populares</i></p>	<p>Les <i>tipos populares</i> représentent des personnages et des scènes typiques d'un pays. Ils sont en quelque sorte des « portraits du réel ». Concernant les personnages, tous les corps de métiers sont représentés comme les soldats, les vendeuses d'orange, les coiffeurs, les pêcheurs, les marins, etc.</p>
<p align="center">Topographie</p>	<p>La topographie est une technique permettant de transcrire graphiquement les caractéristiques d'un terrain.</p>
<p align="center"><i>Traghetto</i></p>	<p>Un <i>traghetto</i> désigne aussi bien l'endroit où l'on attend la gondole que le passage lui-même. Les <i>traghetti da viazzo</i> ou <i>da fòra</i> connectent La Sérénissime aux différentes villes extérieures alors que les <i>traghetti da bagatin</i> ou <i>da drénto</i> compensent l'absence de ponts à l'intérieur de la cité. Au XIV^{ème} siècle, les <i>traghettatori</i> instituent d'ailleurs la première forme de transport en commun en s'associant avec les <i>fraglie</i> (« corporations ») et en créant une <i>mariegola</i> (« règlement »).</p>
<p align="center">Trille</p>	<p>Ornement musical, le trille permet de donner du relief à une note tenue en alternant très vite deux notes voisines séparées d'un ton ou d'un demi-ton.</p>
<p align="center"><i>Velada</i></p>	<p>Une <i>velada</i> est une sorte de veste de cérémonie masculine descendant jusqu'aux genoux, très à la mode à cette époque à Venise.</p>
<p align="center"><i>Via Crucis</i></p>	<p>Une <i>Via Crucis</i> est un chemin de croix retraçant en quatorze « stations » les différents moments de la Passion du Christ.</p>

<p>Voix de fausset</p>	<p>Il s'agit d'une technique vocale qui utilise le registre le plus aigu. Pour obtenir cette voix aigüe, il faut accoler les cordes vocales avec une faible pression.</p>
<p><i>Zendàle</i></p>	<p><i>Zendà, cendale, zendado ou zendaletto.</i> Il s'agit d'un grand châle noir à longues franges utilisé en temps de carnaval, couvrant à l'origine la tête et les épaules des femmes du peuple de Venise.</p>

INDEX DES NOMS PROPRES

A

Albanie, 59, 187
Alessandro III, 49
Alexandrie, 75
Algarotti, Francesco, 14
Allemagne, 15, 28, 32, 142, 193, 198
Alpin, Prospero, 56
Amérique Latine, 26
Angleterre, 28, 73
Aranjuez, 17
Ariosto, Ludovico dit L'Ariosto, 16
Arlecchino, 38, 40, 43, 81, 89, 139, 182
Arsenale, 49, 61, 130, 189
Asie, 34, 75, 145, 187
Aslan, Odette, 90, 133
Atella, 85
August III, 14
Autriche, 61, 62

B

Bablet, Denis, 90, 133
Baie de Kvaner, 59, 195
Barcelone, 42, 43, 44, 45, 129
Basilica di San Marco, 48, 49, 75, 77, 106
Basilica di Santa Maria della Salute, 25, 138, 174, 175
Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari, 77
Batteux, Charles, 79
Bavière, 22
Beddington, Charles, 28, 29, 31, 32, 132
Bedouin, Jean Louis, 100, 133
Bellini, Giovanni, 78
Bellotto, Bernardo, 24, 31
Belting, Hans, 8, 98, 133, 134

Beolco, Angelo dit Ruzante ou Ruzzante, 86, 87
Bergame, 13, 62, 87, 89, 93, 128, 129
Bertelli, Francesco, 67
Bertrand, Gilles, 3, 34, 35, 47, 48, 50, 53, 54, 55, 57, 101, 104, 109, 110, 111, 112, 114, 116,
122, 126, 130, 133
Bethléem, 18
Boerio, Giuseppe, 107, 108
Bohème, 73, 199
Bonaparte, Napoléon, 62, 120, 200
Bourgogne, 86, 141, 142
Bradley, Amanda, 28, 29, 31, 32, 132
Bragaglia, Anton Giulio, 94
Brescia, 62
Brighella, 89, 139, 183
Burano, 57, 116, 194
Byam Shaw, John, 21

C

Ca' Pesaro, 25
Ca' Rezzonico, 25, 130, 175
Caccini, Giulio, 76
Caffè Florian, 52, 56, 199
Caillois, Roger, 84
Calabre, 90
Campanie, 85
Canal Grande, 25, 56, 105, 107, 116, 117, 192, 194, 201
Canal, Denis-Armand, 97, 108, 130
Canal, Giovanni Antonio dit Canaletto, 24, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 132, 133
Canale della Giudecca, 25
Carlevarijs, Luca, 24, 29, 30
Carlos III, 17
Carlos V, 86
Carpaccio, Vittore, 78
Carriera, Rosalba, 22, 27
Casanova, Giacomo, 116, 133

Castel, Louis-Bertrand, 80
Castiglione, Baldassare, 8
Castiglione, Giovanni Benedetto, 22
Céphalonie, 59, 195
Charles VIII, 86
Chiesa di San Francesco della Vigna, 48
Chiesa di San Nicolò del Lido, 49
Chiesa di San Polo, 4, 18, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154
Chiesa di Sant'Alvise, 14
Chiesa di Santa Maria del Rosario, 14
Chine, 27, 190
Christ, 18, 21, 24, 85, 86, 121, 202
Colombina, 43, 89, 139, 184
Comisso, Giovanni, 110
Confédération du Rhin, 62
Confédération suisse, 62
Cordellier, Dominique, 92, 134
Corfou, 50, 59, 195
Correr, Todero, 110
Coviello, 38, 43, 81, 90, 139, 185
Crema, 62
Croatie, 49, 59, 191, 195
Cythère, 59, 195

D

Da Canal, Vincenzo, 22
Da Ponte, Lorenzo, 116
Dalmatie, 49, 62, 191
Danemark, 104
De Múzquiz, Miguel, 17
De Sike, Yvonne, 85, 133
De' Cavalieri, Emilio, 76
Degli Obizzi, Pio Enea, 76
Del Bene, Agostino, 110
Del Ghirlandaio, Ridolfo, 8, 140

Delft, 27

Dieu ou le Créateur, 9, 24, 32, 86

Diziani, Gaspare, 31

Dresde, 14

E

Égypte, 18, 28, 56, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160

Empire chrétien d'Orient, 75

Espagne, 16, 17, 23, 32, 59, 70, 72, 86, 198

États allemands, 14

Europe, 3, 24, 26, 28, 29, 31, 42, 45, 59, 67, 70, 72, 73, 75, 85, 122, 125, 127, 131, 133, 144, 187, 197

F

Falier, Vitale, 47

Félibien, André, 32, 128, 132

Felice Sances, Giovanni, 76

Ferrare, 116

Ferrari, Benedetto, 76

Florence, 8, 28, 74, 75, 76, 131, 140

Fondamenta del Traghetto del Buso, 107

Fondamenta delle Tette, 107

Fontego dei Tedeschi, 78

France, 3, 27, 28, 32, 59, 61, 62, 71, 73, 86, 100, 122, 133, 198

Francesconi, Floriano, 52, 56, 199

Franco, Giacomo, 67

Franconie, 15, 142, 193

Frederik IV, 104

Freud, Sigmund, 101, 129, 133

G

Gachet, Delphine, 59, 130

Galilei, Vincenzo, 76

Gealt, Adelheid, 36, 134, 135

Gemin, Massimo, 12, 15, 16, 131

Gênes, 86
Giudecca, 25, 105, 116, 117, 194, 200, 201
Gli Uffizi, 140
Goldoni, Carlo, 65, 66, 67, 128
Golfe de Trieste, 59, 195
Gombrich, Ernst, 8, 131, 135
Goncourt, Edmond de, 33, 130
Goncourt, Jules de, 33, 130
Goudar, Sara, 101
Grèce, 59, 187, 195
Grevembroch, Giovanni, 69, 186
Guardi, Cecilia, 12
Guardi, Francesco, 12, 24, 31, 32
Guardi, Gianantonio, 12
Guardi, Nicolò, 12
Guggenheim, Peggy, 2

H

Herzégovine, 49, 191
Hillman, James, 90
Homère, 16

I

I Rampani, 58, 189
Iglesia de San Pascual Baylón, 17
Il Capitano Spavento della Valle Inferna ou Il Capitano Matamore, 89, 90, 139, 185
Il Dottore, 38, 43, 88, 139, 182
Île d'Elbe, 62
Îles Ioniennes, 59, 62, 195
Isabella, 38, 43, 80, 88, 89, 102, 138, 181
Isola di San Giorgio Maggiore, 25, 105, 201
Isola di San Michele, 105, 201
Isola di San Pietro, 105, 201
Isola di Sant'Elena, 105, 201
Istrie, 59, 62, 175, 195

Italie, 3, 24, 31, 59, 60, 62, 73, 86, 125, 127, 131, 191, 195, 198

Italie du Nord, 14

Ithaque, 59, 195

J

Jeammet, Violaine, 92, 134

Jérusalem, 86, 151

K

Knox, George, 36, 134, 135

Kosovo, 59, 187

L

La Sainte Famille, 18, 155, 157, 158, 159

La Vierge ou Marie ou la Vierge Marie, 25, 50, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160

Lamberti, Antonio, 50

Lavater, Johann Kaspar, 40

Lazzarini, Gregorio, 13

Le Christ ou Jésus, 8, 17, 18, 65, 85, 97, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 200

Le Diable ou le Malin ou Satan, 8, 9, 44, 94, 106

Lelio, 38, 43, 80, 88, 138, 180

Leonardis, Giacomo, 40

Leucade, 59, 195

Levant, 47

Lexa, Olivier, 75, 131

Lido, 49, 189

Lituanie, 14

Llort Llopart, Victoria, 79, 131

Lombardie autrichienne, 61

Londres, 10, 130, 131, 132, 134, 135, 169, 173

Longhena, Baldassare, 25, 175

Longhi, Pietro, 28, 34, 35, 65, 69, 102, 128, 175, 176

Louis XIV, 71, 72, 198

Louis XV, 59

Lully, Jean-Baptiste, 71

Luther, Martin, 24

M

Macédoine, 59, 187

Madrid, 10, 12, 16, 17, 19, 23, 134

Malamocco, 49, 189

Manelli, Francesco, 76

Mantoue, 74

Manuzzi, Giambattista, 111

Marenzio, Luca, 76

Marieschi, Michele, 24, 30, 31

Mariuz, Antonio, 16, 134, 135

Mathews, Harry, 36

Medici, Lorenzo dit Lorenzo Il Magnifico, 86

Mengozzi, Gerolamo, 16

Mer Adriatique, 49, 59, 187, 191, 195

Mer Ionienne, 59, 195

Mer Méditerranée, 61

Merisi da Caravaggio, Michelangelo, dit Il Caravaggio, 26

Metropolitan Museum of Art, 10, 37, 42, 43, 44, 134, 135, 141, 164, 165, 166, 167, 168, 217,
218

Michiel, Vitale, 105, 201

Mignot, Claude, 33, 132

Milan, 13, 36, 61, 62, 75, 129, 130, 134, 135, 200

Mirano, 20, 36, 177, 178

Misson, Maximilien, 112

Mitteleuropa, 31, 197

Molmenti, Pompeo, 22, 109, 129

Molo di San Marco, 25, 107, 192

Monténégro, 49, 59, 187, 191

Moore, John, 113

Moretti-Maqua Céline, 133

Moretti-Maqua, Céline, 84, 100

Murano, 57, 116, 194

Muraro, Maria Teresa, 75
Musée du Louvre, 40, 42, 43, 44, 92, 134, 178, 179
Museu Nacional d'Art de Catalunya, 42, 44, 179, 180
Musset, Alfred de, 56

N

Naples, 17, 28, 86, 93, 116, 130
New York, 10, 37, 42, 43, 132, 134, 135, 141, 164, 165, 166, 167, 168, 217, 218
Nietzsche, Friedrich, 98
Norvège, 104
Noverre, Jean-Georges, 79
Nuremberg, 15, 193

O

Occident, 27, 49, 61, 190
Orient, 49, 56, 61, 78
Ospedale degli Incurabili, 78
Ospedale dei Deleritti, 78
Ospedale dei Mendicanti, 78
Ospedale della Pietà, 78

P

Padoue, 76, 87
Palacio Real, 17, 19, 23
Palazzo Barbarigo, 14
Palazzo Clerici, 14
Palazzo Dolfin-Manin, 14
Palazzo Gallarati-Scotti, 14
Palazzo Labia, 14
Palazzo Papadopoli-Arrivabene, 14
Pantalone, 38, 43, 65, 88, 89, 138, 181
Paris, 8, 10, 12, 15, 16, 22, 33, 34, 35, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 50, 53, 54, 55, 57, 59, 79, 80, 84,
85, 90, 92, 97, 98, 100, 101, 104, 108, 109, 110, 111, 112, 114, 126, 127, 128, 129, 130,
131, 132, 133, 134, 135, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185
Parme, 17

Parrocchia di San Cassiano, 58, 107, 189
Passariano, 62, 120
Paxos, 59, 195
Pedrocco, Filippo, 12, 15, 16, 131, 132, 134
Pedrolino, 89, 139, 184
Péninsule des Balkans, 59, 187
Peri, Jacopo, 76
Perrucci, Andrea, 92
Pescheria Nuova, 107
Pescheria Vecchia, 107
Philippon, Carole, 28
Piazza San Marco, 25, 34, 47, 48, 49, 52, 56, 57, 110, 117, 126, 196, 199, 200
Piazzale Roma, 105, 201
Pierre de Bernis, François Joachim de, 114
Pirandello, Luigi, 90
Plaisance, 17
Pologne, 14, 73, 197
Ponte del Rialto, 56, 58, 105, 107, 116, 117, 189, 194
Ponte delle Tette, 107
Procuratie Nuove, 52, 56, 199
Procuratie Vecchie, 52, 56, 199
Proust, Marcel, 96, 187
Pulcinella, 20, 21, 38, 63, 65, 81, 84, 89, 93, 94, 95, 96, 97, 103, 130, 131, 137, 138, 139, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 172, 173, 174, 183

R

Rabreau, Daniel, 33, 132
Reato, Danilo, 97, 108, 130
République cisalpine, 62, 200
Ridotto di San Moisé, 34, 35, 103, 200
Riva degli Schiavoni, 107, 192
Robusti, Jacopo dit Il Tintoretto, 78
Romanelli, Giandomenico, 29, 31, 32, 130, 132
Rome, 24, 28, 49, 54, 59, 74, 75, 78, 85, 86, 132
Rouen, 27

S

Sacca Fisola, 106, 201
Saint-Cloud, 27
Saint-Empire romain germanique, 86
Sand, Maurice, 85, 127, 180, 181, 182, 183, 184, 185
Sartre, Jean-Paul, 90
Saxe, 14
Scarsella, Alessandro, 59, 130
Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, 78
Scuola Grande di San Marco, 78
Scuola Grande di San Rocco, 78
Scuola Grande Santa Maria della Carità, 78
Sestiere di Cannaregio, 105, 116, 194, 201
Sestiere di Castello, 105, 116, 194, 201
Sestiere di Dorsoduro, 105, 116, 194, 201
Sestiere di San Marco, 105, 116, 194, 201
Sestiere di San Polo, 105, 107, 116, 194, 201
Sestiere di Santa Croce, 105, 107, 116, 194, 201
Sicile, 17, 86
Slovénie, 59, 195

T

Tasso, Torquato, dit Il Tasso, 16
Teatro di San Cassiano, 76
Terra Ferma, 59, 60, 61
Terre Sainte, 56
Tiepolo, Angela Maria, 12
Tiepolo, Anna Maria, 12
Tiepolo, Elena, 12
Tiepolo, Elena Maria, 12
Tiepolo, Francesco Antonio, 12
Tiepolo, Giambattista, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 22, 23, 27, 37, 58, 64, 111, 131, 134, 136, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147
Tiepolo, Giandomenico, 4, 10, 12, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 28, 29, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 58, 63, 64, 65, 70, 81, 84, 85, 95, 96, 97, 102, 103, 120, 122,

124, 130, 132, 133, 134, 135, 136, 141, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156,
157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174,
176, 177, 178, 179, 180, 217, 218

Tiepolo, Giuseppe Maria, 12

Tiepolo, Lorenzo, 12, 19, 21, 22, 116, 135

Tiepolo, Orsetta Gaspara, 12

Torcello, 116, 194

Tron, Ettore, 76

Tron, Francesco, 76

Tronchetto, 105, 201

U

Udine, 13

V

Valmarana, Giustino, 16

Van Rijn, Rembrandt Harmenszoon dit Rembrandt, 22

Van Wittel, Gaspar ou Vantivelli, Gaspere, 29

Van Wittel, Gaspar ou Vantivelli, Gsapare, 24

Vecellio, Tiziano dit Il Tiziano, 78

Vénétie, 16, 19, 25, 61, 62

Venise ou La Cité des Doges ou La République de Venise ou La Sérénissime, 1, 3, 2, 3, 4, 5,
9, 10, 12, 13, 14, 16, 17, 19, 20, 21, 23, 25, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 42,
45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68,
69, 70, 74, 75, 76, 77, 78, 81, 82, 83, 84, 86, 88, 96, 97, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 107,
108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 120, 121, 122, 125, 126, 127, 128, 129,
130, 131, 132, 133, 134, 135, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 189, 194, 196, 199,
201, 202, 203, 216, 217

Verdi, Giuseppe, 56

Veronese, Paolo, 15

Viatte, Françoise, 92, 134

Vicence, 16, 37

Villa Valmarana ai Nani, 16, 19, 35, 37, 176

Villa Zianigo, 19, 20, 21, 35, 177, 178

Virgile, 16

Von Goethe, Johann Wolfgang, 56

Von Greiffenklau, Karl Philipp, 15, 136, 146

W

Watteau, Antoine, 33, 135

Wilde, Oscar, 97

Wittenberg, 24

Wrightsman, Charles, 10, 37, 134, 135, 141, 217, 218

Wurtzbourg, 10, 12, 15, 17, 18, 21, 22, 37, 136, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147

Z

Zanetti, Anton Maria, 58, 64

Zante, 59, 195

Ziani, Sebastiano, 49

TABLE DES MATIÈRES

DÉCLARATION SUR L'HONNEUR DE NON-PLAGIAT	1
DÉDICACE.....	2
REMERCIEMENTS.....	3
NOTICE	4
SOMMAIRE	6
INTRODUCTION.....	7
CHAPITRE I.....	11
Peindre pour témoigner de la contemporanéité et du vécu	11
1. Une famille, mais une entité particulière : celle de Giandomenico Tiepolo.....	12
<i>A. Giambattista Tiepolo.....</i>	<i>12</i>
<i>B. Giandomenico Tiepolo.....</i>	<i>17</i>
<i>C. Lorenzo Tiepolo</i>	<i>21</i>
2. Apparition de nouvelles esthétiques	24
<i>A. Entre baroque et rococo</i>	<i>24</i>
<i>B. Le vedutismo vénitien.....</i>	<i>28</i>
<i>C. Émergence des genres mineurs : l'exemple de la scène de genre</i>	<i>32</i>
3. Giandomenico Tiepolo ou le florilège des peintures de genre	37
<i>A. Giandomenico Tiepolo, Una danza in campagna ou Il Minuetto, 1755, New York,</i> <i>Metropolitan Museum of Art, Collection Wrightsman</i>	<i>37</i>
<i>B. L'amour de la variation</i>	<i>41</i>
<i>C. Similitudes et différences autour d'un même sujet.....</i>	<i>42</i>
CHAPITRE II.....	46
La Sérénissime et ses mœurs festives aux XVII ^{ème} et XVIII ^{ème} siècles.....	46
1. Le carnaval : une véritable institution.....	48
<i>A. Six mois carnavalesques ?</i>	<i>48</i>
<i>B. Moraliser la société par l'usage accru et la législation du masque</i>	<i>51</i>
<i>C. Les bénéfices économiques générés par le carnaval</i>	<i>55</i>
2. Le carnaval : instrument d'exorcisation à l'aube de la chute de la République de Venise en 1797	58
<i>A. Une triste fin pour Venise</i>	<i>59</i>
<i>B. Rire pour chasser l'angoisse.....</i>	<i>64</i>
<i>C. Les arts et les spectacles : tentative pour conserver une image de ville puissante et</i> <i>fastueuse.....</i>	<i>67</i>
3. La fête et la synesthésie	70

<i>A. La danse en Europe aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles.....</i>	70
<i>B. La musique à Venise aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles</i>	74
<i>C. Peindre le mouvement et le son.....</i>	79
CHAPITRE III.....	83
Venise : lieu de mascarade et de dissimulation.....	83
1. Le masque comme dérision	84
<i>A. La Commedia dell'Arte : origines, fonctionnement et masques</i>	<i>85</i>
<i>B. Lecture analytique du masque d'acteur.....</i>	<i>90</i>
<i>C. Approche psychologique de Pulcinella.....</i>	<i>93</i>
2. Transcender le <i>Moi</i> pour se révéler à autrui et agir en toute impunité	97
<i>A. Jouer avec son identité.....</i>	<i>97</i>
<i>B. Masque et plaisirs</i>	<i>101</i>
<i>C. Se masquer afin de révéler sa véritable nature : l'exemple des homosexuels.....</i>	<i>105</i>
3. Le masque comme protection de l'être.....	108
<i>A. Égalité sociale et politique par le masque</i>	<i>109</i>
<i>B. Marginaliser les Vénitiens, les nobles pour mieux les protéger</i>	<i>112</i>
<i>C. L'incognito et la fuite.....</i>	<i>115</i>
CONCLUSION.....	119
POSTFACE.....	122
SOURCES.....	127
Explications générales sur le carnaval de Venise, les masques de la vie vénitienne ou de la <i>Commedia dell'Arte</i>	127
Arts et contexte pictural en Europe ou en Italie et à Venise	
aux XVII ^{ème} et XVIII ^{ème} siècles	127
Anthropologie et psychologie du masque	129
Ouvrages de référence pour l'œuvre d'étude	129
BIBLIOGRAPHIE.....	130
Explications générales sur la vie vénitienne, sur le carnaval de Venise, les masques de la vie vénitienne ou de la <i>Commedia dell'Arte</i>	130
Arts et contexte pictural en Europe ou en Italie et à Venise	
aux XVII ^{ème} et XVIII ^{ème} siècles	131
Anthropologie et psychologie du masque	133
Ouvrages de référence pour l'œuvre d'étude	134
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	136
GLOSSAIRE.....	187
INDEX DES NOMS PROPRES.....	204

TABLE DES MATIÈRES	216
MASQUE ET DISSIMULATION DANS LA SÉRÉNISSIME AUX XVII^{ÈME} ET XVIII^{ÈME} SIÈCLES	219
MASK AND CONCEALMENT IN LA SERENISSIMA DURING THE XVIITH AND XVIIITH CENTURIES.....	220

MASQUE ET DISSIMULATION DANS LA SÉRÉNISSE AUX XVII^{ÈME} ET XVIII^{ÈME} SIÈCLES

RÉSUMÉ

En relation avec une passion de l'auteur pour Venise et ses mœurs festives, cette recherche s'articule autour de la question de la dissimulation par le masque dans La Sérénissime aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles.

C'est au XIII^{ème} siècle que les premiers masques furent attestés à Venise. Tout au long des siècles, le port de ceux-ci s'est généralisé, a été institutionnalisé et même réglementé. Le XVIII^{ème} siècle apparaît comme le siècle d'or du masque porté notamment lors du carnaval au temps considérablement élargi ; puisqu'il durait six mois dans l'année. Véritable habit et accessoire du quotidien, le masque n'en perd pas pour autant son symbolisme.

C'est à l'aide d'une célèbre scène de genre²¹⁹ aux notes carnavalesques et burlesques de Giandomenico Tiepolo que l'auteur développe une lecture anthropologique et psychologique du masque.

Qu'il soit porté par un Vénitien ou un acteur de la *Commedia dell'Arte*, le masque a cette vocation de dissimuler le visage de son porteur et par là même son essence.

Toutefois, n'est-ce pas pour mieux se révéler et laisser s'exprimer son *Moi* le plus profond ? Instrument d'impunité, le masque favorise l'égalité sociale, le libertinage, l'espionnage mais aussi une certaine sécurité de ne pas être reconnu notamment lors des méfaits les plus vils.

Quant au masque de la *Commedia dell'Arte*, la fonction est avant tout de provoquer le rire. Il dépouille aussi l'acteur pour mieux l'enrichir. En faisant abstraction des signes de son intériorité, il adhère alors à la réalité de son personnage et investit pleinement son existence en adoptant son nom, son histoire, son intonation de voix, sa gestuelle, sa démarche, son costume.

Le masque et la fête à outrance sont les moyens que les Vénitiens ont trouvés pour continuer à briller aux yeux des puissances étrangères ainsi que pour fuir la triste réalité du déclin de la République de Venise et de l'avenir incertain.

MOTS CLÉS

Art Moderne – Venise – XVII^{ème} siècle – XVIII^{ème} siècle – Carnaval – Vie quotidienne – Mœurs – *Commedia dell'Arte* – Giandomenico Tiepolo – Masque – Dissimulation – Anthropologie – Psychologie

²¹⁹ Giandomenico TIEPOLO, *Una danza in campagna* ou *Il Minuetto*, 1755, huile sur toile, 75, 6 cm x 120 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Collection Wrightsman.

MASK AND CONCEALMENT IN LA SERENISSIMA DURING THE XVIITH AND XVIIITH CENTURIES

SUMMARY

Related with the author's passion for Venice and its festive customs, this research turns on the question of the concealment by the mask in La Serenissima during the XVIIth and XVIIIth centuries.

It was at the XIIIth century that the first mask were attested. Throughout the centuries, the wearing of these ones came into general use, became institutionalized and controlled. The XVIIIth century appears as the golden age of the mask put on especially during the carnival in considerably enlarged time ; because it took place six months in the year. True outfit and prop of everyday, the mask does not loose for all that its symbolism.

The author develops an anthropological and psychological reading of the mask thanks to a Giandomenico Tiepolos's famous genre painting²²⁰ colored by carnivalesque and burlesque notes.

Whether worn by a Venetian or an actor of the *Commedia dell'Arte*, the mask has this vocation of concealing the face of its carrier and thereby his essence.

However, is it not to reveal oneself better and to allow one's deepest « self » to express itself ? Instrument of impunity, the mask favours the social equality, the dissoluteness, the spying but also, a certain security of being unrecognizable especially for the vilest misdeeds.

Regarding the mask of the *Commedia dell'Arte*, the function is above all to produce the laughter. It dispossesses also the actor to enrich him better. By disregarding the signs of his interiority, so he adheres to the reality of his character and fully invests his existence by adopting its name, its story, its voice intonation, its gestures, its gait, its costume.

The mask and the excessive celebration are the way that Venetian people found to keep shining in the eyes of foreign powers and to escape from the sad reality of the wane of the Republic of Venice and of the unsure future.

KEY WORDS

Modern Art – Venice -_XVIIth century - XVIIIth century – Carnival – Daily life – Customs – *Commedia dell'Arte* – Giandomenico Tiepolo – Mask – Concealment – Anthropology – Psychology

²²⁰ Giandomenico TIEPOLO, *A Dance in the Country*, 1755, oil on canvas, 75, 6 cm x 120 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Wrightsman Collection.