



HAL
open science

Quand le romancier devient critique d'art : Florence et ses artistes sous la plume d'Alexandre Dumas

Laetitia Levantis

► **To cite this version:**

Laetitia Levantis. Quand le romancier devient critique d'art : Florence et ses artistes sous la plume d'Alexandre Dumas. Anne Lepoittevin; Emmanuel Lurin; Alain Mérot. Florence, ville d'art et les Français: la création d'un mythe, Campisano Editore, pp.85-100, 2022, 978-88-85795-84-6. hal-03607368

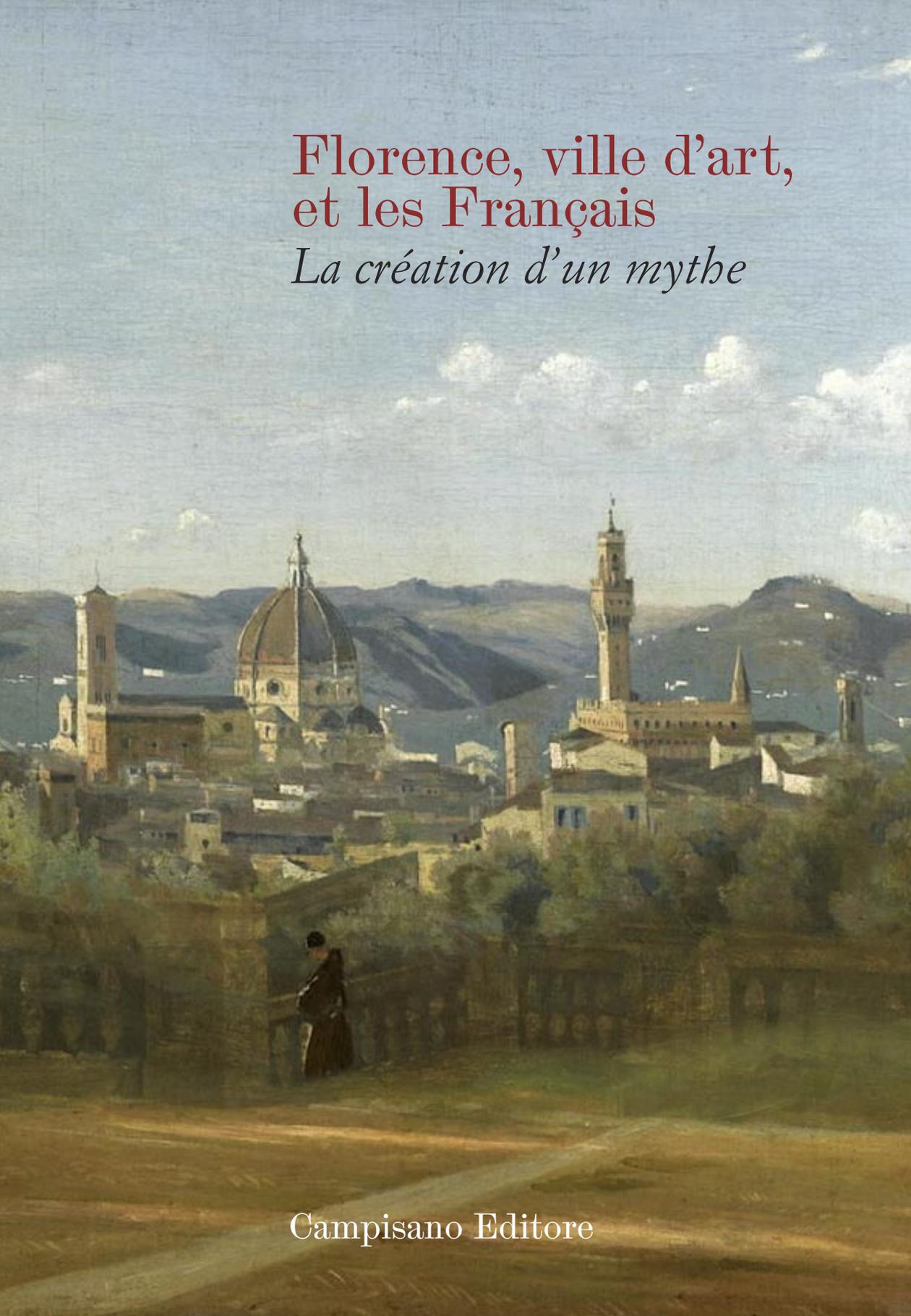
HAL Id: hal-03607368

<https://hal.science/hal-03607368>

Submitted on 18 Mar 2022

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.

A detailed painting of the Florence skyline, viewed from a hillside. The central focus is the large dome of the Florence Cathedral (Duomo) and the Palazzo Vecchio to its right. The city is built on a hillside, with various buildings and towers visible. In the foreground, a person in a dark coat stands on a path, looking towards the city. The background shows rolling hills under a blue sky with scattered white clouds.

Florence, ville d'art,
et les Français
La création d'un mythe

Campisano Editore

Florence, ville d'art,
et les Français
La création d'un mythe

sous la direction de

Anne Lepoittevin
Emmanuel Lurin
Alain Mérot



Campisano Editore

Florence, ville d'art, et les Français : la création d'un mythe
Actes du colloque (Florence, villa Finaly, 18-20 septembre 2019)



Ouvrage publié avec le soutien de la faculté des lettres
de Sorbonne Université

En couverture :

Camille Corot, *Florence. Vue prise des
jardins de Boboli* (détail), 2^e quart du
XIX^e siècle, Paris, musée du Louvre
© RMN-Grand Palais (musée du
Louvre)/ René-Gabriel Ojéda

Reproduction, même partielle,
interdite sans autorisation de l'éditeur.

Nessuna parte di questo libro
può essere riprodotta o trasmessa
in qualsiasi forma o con qualsiasi
mezzo elettronico, meccanico
o altro senza l'autorizzazione
scritta dei proprietari dei diritti
e dell'editore.

Progetto grafico di Gianni Trozzi

© copyright 2021 by
Campisano Editore Srl
00155 Roma, viale Battista Bardanzellu, 53
Tel +39 06 4066614
campisanoeditore@tiscali.it
www.campisanoeditore.it
ISBN 978-88-85795-84-6

Table des matières

- 7 Avant-propos
Anne Lepoittevin, Emmanuel Lurin, Alain Mérot
- 10 Introduction. Qu'est-ce qu'une « ville d'art » ?
Alain Mérot
- LES HISTORIENS FRANÇAIS ET LE MYTHE DE LA « RENAISSANCE » FLORENTINE
- 21 Le mythe avant le mythe : Florence, les arts et l'idée de Renaissance
de Voltaire à Séroux d'Agincourt
Antonio Brucculeri
- 35 Regards français sur le *risanamento* de Florence : préfiguration d'une approche
patrimoniale des villes d'art
Thomas Renard
- 47 La Florence d'Eugène Müntz entre histoire des pratiques savantes
et construction d'un mythe politique
Michela Passini
- 59 Dialogue culturel européen et compétition scientifique internationale :
la section d'histoire de l'art de l'Institut français de Florence (1908-1918)
Marie Tchernia-Blanchard
- LA « VILLE DE L'ART ». FLORENCE VUE PAR LES ARTISTES
ET LES ÉCRIVAINS FRANÇAIS
- 73 La Florence de Stendhal. Une ville d'art ?
Daniela Gallo
- 85 Quand le romancier devient critique d'art : Florence et ses artistes
sous la plume d'Alexandre Dumas
Laetitia Levantis
- 97 Florence et la génération romantique : l'exemple de Géricault, Ingres et Delacroix
Barthélémy Jobert
- 111 Sur les traces de Michel-Ange : artistes et écrivains à Florence à la fin
du XIX^e siècle
Sara Vitacca
- 123 L'apprentissage de l'œil : les frères Goncourt à Florence
Nadejje Laneyrie-Dagen

LE MODÈLE FLORENTIN DANS LES COLLECTIONS, LES MUSÉES
ET LES ACADÉMIES EN FRANCE

- 139 « C'est tout récemment [...] que l'on a eu l'idée de collectionner les sculptures de la Renaissance ». Les maîtres du Quattrocento en France au XIX^e siècle
Daniele Rivoletti
- 153 “Il passa les Alpes avec ses trésors” : Louis Carrand and Florence
Martina A. D'Amato
- 169 La *Tribuna* dédoublée : la pratique française des salles de chefs-d'œuvre au XIX^e siècle
Cecilia Hurley-Griener
- 183 « Notre tribune à nous ». Florence et ses collections de curiosités dans l'imaginaire des historiens de l'art, des conservateurs et des collectionneurs français au XIX^e siècle
Felicity Bodenstein
- 193 Le rayonnement du mythe florentin en France au XIX^e siècle : la collection d'Édouard André et Nélie Jacquemart
Giancarla Cilmi

UNE FLORENCE FANTASMÉE

- 207 Benvenuto Cellini, fantasma del Rinascimento: lo scultore fiorentino tra autobiografia, mito e rêverie
Tommaso Mozzati
- 219 Florence dans le théâtre romantique : enjeux esthétiques et politiques
Sylvain Ledda
- 231 *Le Passant* de François Coppée et ses avatars : une Florence fantasmée
Philippe Sénéchal
- 247 Proust et Florence. Un éternel printemps
Benoît Dauvergne
- 257 Index des noms et des lieux
- 269 Les auteurs

Quand le romancier devient critique d'art :
Florence et ses artistes sous la plume d'Alexandre Dumas

Laetitia Levantis

Au XIX^e siècle, Florence exerce une attraction sans précédent sur les écrivains, artistes et esthètes européens pour lesquels elle incarne une fabuleuse porte ouverte vers la magie des siècles passés. Romancier à succès et homme de panache, Alexandre Dumas fit, lui aussi, preuve d'un attachement tout particulier pour la Cité des fleurs. Il a d'ailleurs consacré plusieurs œuvres à son expérience florentine – à l'image d'*Une année à Florence*¹ et de *La Villa Palmieri*², suivis d'écrits sur l'art intitulés *Trois maîtres*³ et *Italiens et Flamands*⁴ –, afin d'offrir au lecteur un panorama de l'histoire et de la création artistique de cette ville, de l'âge de Dante à la Renaissance.

Certes, nous connaissons l'écrivain à l'œuvre colossale et le voyageur insatiable mais son attrait pour l'art italien et son désir d'en reconstituer l'histoire demeurent peu connus. En effet, l'analyse d'un « Dumas critique d'art⁵ » n'a pour l'instant que faiblement retenu l'attention de ses biographes, tandis qu'elle semble échapper également aux historiens spécialistes du voyage en Italie et aux historiens de l'art, notamment en ce qui concerne sa critique de l'architecture civile et religieuse ou encore son opinion sur la statuaire italienne. De même, le séjour florentin du romancier a été relativement peu étudié, la plupart des travaux existants – œuvres pour la plupart d'historiens de la littérature et de biographes – sont essentiellement consacrés à ses voyages en Sicile et à Naples⁶.

Il n'est pourtant pas étonnant que ce touche-à-tout de génie qu'était Alexandre Dumas se soit intéressé à l'art, à une époque où les hommes de lettres étaient nombreux à pratiquer la critique d'art sous toutes ses formes, de l'article de presse à la monographie. Toutefois, son regard se place dans un contexte culturel et intellectuel particulier. Dans la France des premières décennies du XIX^e siècle s'affirme le goût pour l'architecture médiévale ainsi qu'un attrait croissant pour la peinture préraphaélite et la peinture pré-giottesque. De même, l'historiographie de la Renaissance fait également son apparition dans la première moitié du siècle. L'étape suivante, émergeant au tournant des années 1850, étend ce concept à l'ensemble d'une « civilisation » : c'est notamment ce qu'avance Michelet dans *Renaissance* – ouvrage paru en 1855 dans le cadre de son *Histoire de France*⁷ –, puis Burckhardt qui publie en 1860 *Die Kultur der Renaissance in Italien*⁸. Dans un siècle où l'on assiste à la naissance de l'histoire de l'art en tant que discipline scientifique autonome⁹,

quelle est la place réservée par Dumas à l'art d'une ville comme Florence ? Sa perception de la Renaissance florentine est-elle conforme à la vision de ses contemporains ?

Écritures florentines d'un écrivain en exil : l'affaire de la Galerie de Florence et la naissance des écrits sur l'art (1840-1843)

L'Italie a toujours occupé une place à part aux yeux de Dumas. Or, de toutes les cités traversées et si intensément célébrées, sa rencontre avec la ville des Médicis fut certainement la plus prolifique. Il y séjourne pour la première fois en 1835, en compagnie du peintre animalier et paysagiste Louis-Godefroy Jadin (1805-1882). Cette découverte émerveillée des principaux monuments florentins conseillés par les guides¹⁰ donnera lieu à un second séjour organisé cinq ans plus tard, alors que l'auteur fait face à d'importants ennuis financiers. Fuyant le tapage médiatique et le tumulte de la vie parisienne, Dumas reprend donc la route de l'Italie pour s'exiler à Florence où il s'installe avec sa compagne, l'actrice Ida Ferrier (1811-1859).

Au cours de l'été 1840, une occasion inattendue lui est offerte par la galerie des Offices qui souhaite publier un catalogue consacré à ses collections. Dirigé par Antonio Ramirez di Montalvo¹¹, le musée est alors en plein remaniement en ce qui concerne l'organisation et la présentation des œuvres, les critères muséographiques réservant désormais une place plus importante aux trésors du Moyen Âge¹². Plusieurs volumes paraissent tout d'abord en version italienne¹³, puis c'est au tour de Dumas d'assurer une « mise en scène française » de l'histoire des Offices sous les Médicis et les Habsbourg-Lorraine¹⁴. Les six volumes de *La Galerie de Florence*¹⁵ parus par livraisons entre 1841 et 1844 rassemblent les notices de peintres italiens¹⁶ et quelques articles sur les « Écoles de Tolède, de Séville et de Madrid ». Le catalogue est à l'origine des ouvrages *Trois maîtres* (édité en 1861), qui réunit les biographies de Michel-Ange, Raphaël et Titien, et *Italiens et Flamands*¹⁷ – paru l'année suivante –, qui rassemble quelques notices sur les artistes de la Renaissance italienne et flamande, publiées en parallèle dans plusieurs revues parisiennes.

L'art et l'architecture sont déjà présents dans les « Impressions de voyage » florentines de Dumas, qu'il s'agisse d'*Une année à Florence* ou de *La Villa Palmieri*. Mais l'évocation des œuvres d'art et des principaux monuments de la ville est surtout propice au récit des événements politiques et sociaux de Florence du XI^e au XVI^e siècle, élaboré à l'aide d'une immense documentation¹⁸, pour laquelle l'auteur a sans doute bénéficié du soutien des hommes de lettres et érudits du Cabinet Vieusseux¹⁹. Une construction analogue domine les écrits sur l'art, issus du travail initial commandé par la galerie des Offices. Là encore, armé d'un vaste appareil de sources²⁰, ce sont les biographies des plus grands artistes florentins que l'auteur parvient à reconstituer, en réservant une large place aux anecdotes historiques qui marquent l'imaginaire collectif et facilitent l'adhésion du lecteur. Certes, Dumas n'est pas le seul écrivain-voyageur à mêler l'histoire au pittoresque des villes italiennes visitées. Il ne faut pas non plus

oublier que son séjour et les circonstances de la rédaction de ses écrits artistiques se situent en plein âge d'or du romantisme, où les voyageurs perçoivent les monuments²¹ et l'art italien comme des témoins de l'histoire. En revanche, si son propos paraît parfois se perdre derrière les emprunts aux sources utilisées, son discours est néanmoins l'expression d'une véritable subjectivité artistique qui, comme nous le verrons, est autant celle d'un amateur d'art que celle d'un écrivain aux prises avec les débats esthétiques de son temps.

Dumas historien de l'art à Florence

Notre panorama de la critique d'art dumasienne débute par l'architecture. Pour Dumas, la visite de Florence n'est pas synonyme de malaise émotionnel tel que l'évoque Stendhal face à l'architecture civile de la cité en 1817²² mais permet une approche presque tangible des événements historiques dont les édifices furent témoins. L'architecture offre alors au voyageur une visualisation du temps saisi dans les pierres. D'ailleurs, ce sont les édifices les plus anciens qui attirent en priorité son attention, c'est-à-dire ceux des XIII^e et XIV^e siècles, époques vues comme des « temps d'honneur irascible et de prompt vengeance »²³.

Si, au siècle des Lumières, le Moyen Âge était perçu comme une époque grossière et barbare, il devint au XIX^e siècle l'âge d'or du « génie poétique ». Ainsi, l'attention que Dumas porte à l'architecture médiévale florentine se situe-t-elle dans la continuité d'une histoire des arts en formation – comprise comme s'étendant au Moyen Âge et au Quattrocento –, une période à laquelle artistes et architectes des premières décennies du XIX^e siècle se montrent de plus en plus attentifs. Cette « révolution » du goût qui tend à ébranler la toute-puissance du dogme classique, et dont Jean-Baptiste-Louis-Georges Séroux d'Agincourt²⁴ (1730-1814) fut un des acteurs majeurs, suscite, à partir des années 1840, toute une série de publications sur l'architecture romane, gothique et renaissante française de la part d'architectes comme Daniel Ramée²⁵ (1806-1887), d'historiens de l'art comme Jules Gailhabaud²⁶ (1810-187 ?) ou d'historiens comme Adolphe Berté²⁷ (1818-1867) qui appréhendent l'étude des formes et des modes de construction des édifices médiévaux et pré-renaissants comme une ressource pour l'innovation en matière de création architecturale²⁸. C'est dans ce contexte culturel extrêmement fécond, où ne tardera pas à éclore le débat sur la Renaissance, que se situe le séjour florentin d'Alexandre Dumas.

Le Palazzo Vecchio, construit entre la fin du XIII^e siècle et le début du XIV^e siècle, fait partie des « lieux d'émotions » des écrivains. Pour Dumas, sa rencontre avec cet édifice illustre toute la puissance du choc visuel nécessaire à la création littéraire. En effet, dans son récit, certains détours pour voir en priorité tel ou tel monument sont très représentatifs du goût romantique pour les effets de surprise face à l'ambiance d'une place ou d'un palais. C'est la démarche qu'il choisit pour la découverte de la place de la Seigneurie et du Palazzo Vecchio. Sur les conseils d'un ami, il change d'itinéraire pour aborder la place : « On m'avait recommandé, [...], d'y arriver par une des rues qui débouchent en face du Palais-Vieux. Nous nous rappelâmes la recommandation »²⁹. » (fig. 19)

Dumas arrive donc par la via dei Calzaiuoli et bascule aussitôt dans un univers fantastique : « En voyant cette masse de pierres si puissamment enracinée au sol, [...], la vieille Florence tout entière, avec ses Guelfes, ses Gibelins, sa balie, ses prieurs, [...], m'apparut comme si j'allais assister à l'exil de Côme l'Ancien³⁰. » Sous la plume du romancier, cette vision mythique de la Florence du Moyen Âge se double d'une réflexion sur l'organisation politique et sociale des cités italiennes, et plus particulièrement sur le modèle républicain :

« Ce palais était la résidence d'un gonfalonier et de huit prieurs, [...] : leur charge durait soixante jours, [...]. [...] Chaque prieur recevait dix livres par jour, [...]. La parcimonie privée se réglait alors sur l'économie publique, et le gouvernement se trouvait ainsi en état d'exécuter de grandes choses dans l'art et dans la guerre. De là était venu le surnom de Magnifique république³¹. »

Pour Dumas, la lutte des Florentins aux XII^e et XIII^e siècles pour préserver l'indépendance de leur cité et soulever le joug de la féodalité, de la papauté et du Saint-Empire romain germanique est bien la plus pure expression de cette « énergie italienne³² » qui permet de forger, à Florence, une société hiérarchisée profondément égalitaire. La célébration de l'âge d'or de la République florentine servit donc de « support d'expression » aux convictions républicaines de l'auteur qui perçoit le système politique de la cité toscane tel un modèle à suivre pour les sociétés modernes.

Parmi les nombreuses églises que renferme la ville, Santa Maria del Fiore et Santa Croce occupent une place de choix dans les descriptions que Dumas consacre à l'architecture. Dans *Une année à Florence*, c'est par le Duomo (fig. 20) qu'il choisit de commencer le récit de ses visites car, précise-t-il : « Mes deux premières visites, en arrivant dans une ville, sont pour la cathédrale et pour l'hôtel de ville. [...] Toute l'histoire religieuse et politique d'un peuple est ordinairement groupée autour de ces monuments³³. » Aussitôt, son ampleur unie aux dimensions impressionnantes du dôme de Brunelleschi³⁴ inspirent à l'auteur l'image d'un « colosse » : « [...] rien n'est plus beau comme de faire, au clair de lune, le tour du colosse accroupi au milieu de sa vaste place comme un lion gigantesque³⁵. » L'évocation de la cathédrale est prétexte à de longs développements historiques sur sa fondation, sa construction et les personnages mythiques qui ont franchi son seuil, mais le jugement esthétique demeure cantonné à la seule évocation de son aspect extérieur, pour lequel Dumas note qu'il est « magnifique, imposant, splendide³⁶ », malgré la nudité de la façade³⁷. Son emphase ne laisse guère de place à une réflexion construite sur le rôle de ce monument dans l'histoire des arts, qu'un voyageur tel qu'Hippolyte Taine définira quelques décennies plus tard comme la « créature d'une forme nouvelle et mixte » semblable à « la civilisation nouvelle et mélangée dont elle est l'enfant »³⁸. Aussi, à la différence de Dumas, davantage attaché à l'évocation des souvenirs historiques qui peuplent le monument, l'immense Duomo de Florence ne trouve-t-il grâce à ses yeux que pour le renouvellement des formes³⁹ qui s'y opère : qu'il s'agisse de ses sobres et puissants « murs romains » ou encore des proportions de la coupole plus tardive de Brunelleschi,

Taine perçoit dans cette architecture en mutation les prémices du Quattrocento, où les permanences de l'Antiquité côtoient les signes avant-coureurs de la « résurrection des arts ». Mais à l'époque où il rédige ses « Impressions florentines », Dumas n'observe pas encore ces changements. L'histoire de l'art en tant que telle est encore balbutiante et l'importance du dôme révolutionnaire créé par Brunelleschi demeure sous-évaluée.

Principal lieu de célébration des grands hommes d'Italie de la Renaissance au XIX^e siècle, Santa Croce – église franciscaine du XIII^e siècle – est un passage obligé au sein de l'itinéraire des voyageurs romantiques. Le trajet, depuis l'entrée jusqu'aux chapelles du fond, permet de longues méditations sur les tombeaux de Michel-Ange, Machiavel ou Alfieri, tout comme face au monument dédié au poète Dante Alighieri⁴⁰. C'est avec un profond recueillement que Dumas pénètre dans ce sanctuaire de la culture occidentale qui le touche tout particulièrement pour sa sobriété. Cette « magnifique montagne de marbre⁴¹ » est avant tout perçue par l'auteur comme le lieu de repos des proscrits : « Le vaste édifice s'offre à l'œil, sombre, nu, austère, et tel qu'il convient au Dieu mort sur la croix, et aux tombeaux d'hommes morts dans l'exil⁴². » Cette apparente austérité est renforcée par l'absence de revêtement sur la façade. Aussi, Dumas, qui ne cachait pas son incompréhension en considérant la façade nue du Duomo de Florence, juge avec sévérité l'aspect extérieur de Santa Croce : « Vue de l'extérieur, Santa Croce présente un aspect assez médiocre. Sa façade, comme celles de la plupart des églises de Florence, n'est pas achevée et semble même plus fruste que les autres⁴³. » (fig. 21) Bien souvent, l'absence d'un revêtement extérieur sur les façades des églises florentines était le résultat d'un manque de moyens financiers, l'important étant la décoration intérieure de l'église. Ce n'est qu'au tout début des années 1860 que Santa Croce sera dotée, tout comme Santa Maria del Fiore, d'une façade de style éclectique, œuvre de Niccolò Matas.

Toutefois, les édifices florentins, aussi nombreux soient-ils, ne constituent pas l'essentiel des descriptions contenues dans les textes que Dumas rapporte de son séjour à Florence. La sculpture y est, elle aussi, bien présente et les progrès de cet art, du XV^e siècle à son « âge d'or » au XVI^e siècle, fascinent le voyageur. Dans *Une année à Florence*, la visite des alentours du Duomo, comprenant le baptistère et le campanile, permet l'évocation des œuvres de Lorenzo Ghiberti, l'un des plus grands acteurs de la sculpture du XV^e siècle. Face aux portes de bronze du baptistère, et notamment de la célèbre porte dite « du Paradis », une anecdote lui revient aussitôt en mémoire : « Michel-Ange avait toujours peur que Dieu enlevât ce chef-d'œuvre à Florence pour en faire la porte du ciel⁴⁴. » S'il est attentif à la performance technique de l'artiste, il ne s'attache nullement à l'idée de progrès ou d'innovation dans la construction de l'espace et la mise en scène contenues dans chacun des nombreux panneaux des portes de Ghiberti. Il semble également ignorer l'aspect « plastique » et l'esthétique d'une telle œuvre, qu'un écrivain-voyageur comme Guy de Maupassant qualifie quelques décennies plus tard de « toiles peintes⁴⁵ », assimilant Ghiberti à Raphaël. Concernant Donatello, les notes du romancier

laissent peu de place à ses œuvres. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que Dumas ne fasse nulle mention du célèbre *David* de bronze conservé au musée du Bargello. Il évince sans doute volontairement le premier nu de la Renaissance dont les formes – trop proches de l'Antiquité classique – ne correspondent pas au goût romantique.

Sous la plume de Dumas, la sculpture du XVI^e siècle est également présente à travers les œuvres de Benvenuto Cellini et de Michel-Ange, notamment le *Persée* et le *David*. Avec Cellini, la dimension mythique qui accompagne l'artiste de la Renaissance florentine dans l'esprit des voyageurs romantiques prend alors toute sa force. Aucun d'eux ne manque d'aller saluer le *Persée* sous la Loggia dei Lanzi en se remémorant le célèbre passage de ses *Mémoires*⁴⁶ où le sculpteur dépeint, sur un mode épique, la scène de la fonte de sa statue. Face à cette dernière, Dumas ne fait pas autre chose, tout en soulignant que « ce qui est vraiment délicieux, [...] ce sont les figurines du piédestal »⁴⁷. Là encore, le regard du romancier sur l'œuvre de Cellini paraît davantage attaché à l'exploit technique réalisé par l'artiste, qui était à la fois sculpteur et orfèvre, plutôt qu'à l'utilisation du vocabulaire stylistique de l'Antiquité qui marque ses créations. Si le *Persée* enchante Dumas, il n'en est pas de même pour l'imposant *David* de Michel-Ange. À ses yeux, le *David*, une des deux « gigantesques sentinelles⁴⁸ » placées à l'entrée du Palazzo Vecchio, semble être une des plus gauches du grand maître. Même si Dumas ne saisit pas les exagérations voulues du *David*, il admet néanmoins que la statue ajoute un charme supplémentaire au spectacle de la place : « C'est tout bonnement un ouvrage de jeunesse de Michel-Ange, à la fois plein de beautés et de défauts, mais qui, placé où il est, concourt admirablement à l'ensemble de cette belle place⁴⁹. »

S'il ne s'attarde guère sur la statue, il exalte néanmoins avec emphase le talent et la puissance créatrice qui s'expriment dans les œuvres de cet artiste hors du commun. La biographie de Michel-Ange, déjà prédominante dans le catalogue des Offices – avec celles de Léonard de Vinci et Raphaël –, puis reprise dans l'ouvrage *Trois maîtres*, est un chef-d'œuvre historico-romanesque. Pour Dumas, Michel-Ange est l'artiste divin, habité par l'énergie créatrice et la solitude du génie⁵⁰. Aussi évoque-t-il avec passion les souffrances et triomphes pathétiques de cet artiste « titanesque », son œuvre et sa vie lui donnant matière à développement dramatique. Pour Dumas, son désir d'égaliser le Créateur fait de lui un Prométhée moderne⁵¹. Suivant de près le récit de Vasari, il oppose à la perfection de l'œuvre de Michel-Ange les sculptures de Baccio Bandinelli, resté célèbre pour son *Hercule et Cacus* de la place de la Seigneurie, qu'il juge médiocre.

L'évolution de la peinture florentine du XIII^e au XV^e siècle⁵² est au centre des descriptions que Dumas réserve à l'art italien. Plus que toute autre, c'est la peinture de dévotion qui exerce un profond impact sur l'auteur. Ceci transparaît dans *La Villa Palmieri* mais surtout dans *Italiens et Flamands* où il manifeste un goût particulier pour l'exaltation de la foi à travers l'éloge des peintres primitifs. Tout comme le fait Vasari, il se livre notamment à une puissante célébration du mythe de Cimabue⁵³, maître et précurseur de Giotto, qu'il pré-

sente comme un « élu » désigné pour renouveler la peinture du XIII^e siècle. Et l'auteur ne cache pas son enthousiasme lorsqu'il contemple, à Santa Maria Novella, une « Madone entourée d'anges⁵⁴ » qui serait attribuée à l'artiste. Il s'agit en réalité de la *Madone Rucellai* de Duccio di Buoninsegna (fig. 23) – le grand maître de la peinture siennoise du Duecento – qui se trouvait jadis dans la chapelle Bardì avant d'être déplacée dans la chapelle Rucellai à la fin du XVI^e siècle. À l'époque romantique, Duccio⁵⁵ est encore méconnu des voyageurs qui, face à cette splendide Vierge en majesté, ne font que reprendre le récit de Vasari glorifiant le Florentin Cimabue et ses apports dans l'histoire de la peinture italienne. Aussi s'agit-il pour Dumas d'insister sur les origines de la peinture à Florence qui demeurent profondément liées à cet artiste. En se servant de Pline l'Ancien dans l'introduction d'*Italiens et Flamands*, il dépeint l'arrivée de l'art chrétien en Italie à travers l'œuvre de Cimabue comme une délivrance du joug de l'art païen : « L'art païen s'en allait [...] fouetté par l'art chrétien [...] trébuchant au milieu des orgies et des bûchers⁵⁶. » Par ailleurs, soulignons ici que Cimabue est déjà mentionné par Dante dans le Chant X de son *Purgatoire*, où ce dernier rappelle que Giotto est son seul successeur. De même, Giovanni Villani, que Dumas a lu, insiste sur la démarche novatrice du peintre et mosaïste qui ouvrit la voie à Giotto. C'est ainsi que voit le jour ce mythe du héros fondateur et national, également célébré par Vasari, que Dumas reprend dans sa critique d'art. En outre, si l'éducation religieuse du romancier eut un profond impact sur la formation de son goût artistique, les apports du romantisme, qui exalta le « mythe » de l'âme, tout comme les idéaux de sainteté, d'héroïsme et de génie concernant les siècles précédant la Renaissance, ne sont évidemment pas à négliger. Aussi, dans la ferveur quasi religieuse que Dumas réserve aux primitifs⁵⁷, on peut dire que celui-ci s'intègre parfaitement dans cette rupture du goût français à l'origine de la redécouverte de ces peintres jusque-là dédaignés⁵⁸.

C'est notamment à travers l'œuvre de Fra Angelico – représentant le plus éclatant de la peinture religieuse du XV^e siècle – que Dumas atteint les plus vives émotions esthétiques. La découverte du couvent San Marco, qu'il relate dans *La Villa Palmieri*, s'effectue dans l'émerveillement le plus complet. Pour l'auteur, les fresques du « Beato Angelico » sont « des rêves de son extase⁵⁹ ». La magie de cette peinture, véritable symbole de dévotion religieuse, demeure, à ses yeux, inégalée dans l'histoire de l'art : « Si j'étais roi, [dit-il], j'en recueillerais tout ce qu'il me serait possible d'acheter ; je leur ferais faire des cadres d'or, et j'en tapisserais ma chapelle⁶⁰. » Parmi les nombreuses fresques de l'Angelico qui ornent les cellules du couvent San Marco, c'est la *Crucifixion* de la salle du Chapitre que Dumas décrit avec le plus d'ardeur : « C'est merveilleux, je n'ai jamais vu de têtes dont le souvenir me soit resté dans la mémoire aussi complet que j'ai gardé celui de la Vierge : c'est le désespoir de la mère combattu par la résignation de la sainte⁶¹ [...] » (fig. 22)

À l'émerveillement suscité par les œuvres du peintre-moine succèdent le rejet et l'amertume face aux thématiques mythologiques d'œuvres plus tardives où le vocabulaire de l'Antiquité classique est omniprésent. Aussi Dumas n'hé-

site-t-il pas à qualifier cette réminiscence stylistique dans les œuvres d'art d'« hérésie » ou encore d'« invasion du paganisme⁶² ». Cette Renaissance de la pensée antique, qui voit son apogée dans la Florence de Laurent le Magnifique, est alors perçue comme une époque d'avilissement des mœurs ayant détourné l'art de la voie religieuse « dans laquelle l'avaient fait entrer Cimabue, Giotto et l'Ange de Fiesole »⁶³. D'ailleurs, note-t-il à propos de Giorgione : « [...] C'est qu'il est plus facile de peindre tout cet Olympe avec ses passions humaines que la Vierge seule avec sa révélation divine⁶⁴. » Or, qu'en est-il d'un peintre tel que Botticelli qui partage son art entre scènes religieuses et mythologiques ? Bien qu'il ne s'attarde ni sur la technique ni sur l'étrange langage spirituel contenu dans son art, il souligne néanmoins, dans le court passage d'*Italiens et Flamands* qui lui est consacré, que « chez Botticelli, le génie idéaliste [est] le même, qu'il peign[e] la Madone en adoration [...], ou Vénus [...] caressée par les Zéphyrus »⁶⁵. Par ailleurs, le regard que le romancier porte sur cet artiste, alors peu connu, est assez surprenant, et son attrait pour la grâce de son dessin précède le symbolisme de la fin du XIX^e siècle.

Indifférent au présent, Dumas ne voyage donc, à Florence, qu'à travers l'histoire. Elle incarne pour lui ce rêve du passé auquel architectures et œuvres d'art permettent d'accéder. Aussi confère-t-il à l'artiste ou à l'architecte une gloire supérieure : celle de toucher l'âme du spectateur par la performance technique réalisée. Par ailleurs, son attachement pour la peinture de dévotion est également proche du mouvement tardif qui triomphe, en France, à partir de 1830, sous l'impulsion donnée par les parutions successives de *L'Art chrétien* (1836) d'Alexis-François Rio⁶⁶, ainsi que *De la peinture chrétienne en Italie*⁶⁷ (1837) du comte de Montalembert. Par conséquent, Dumas rattache à son propre concept de « Renaissance » ces époques médiévales, jadis « maudites » parce que trop « barbares », mais adoptées par ceux qui se voulaient différents.

Du reste, dans ses écrits sur l'art, celui-ci ne cesse de souligner combien l'œuvre picturale ou architecturale est profondément déterminée par l'histoire individuelle et collective, en l'occurrence ici celle de Florence et du peuple florentin du Moyen Âge, puis des XV^e et XVI^e siècles, sorte d'âge d'or qui voit la pleine expression de l'« énergie italienne », des *condottieri* audacieux aux artistes légendaires de la Renaissance. Certes, Dumas n'est pas un théoricien et son propos sur les beaux-arts demeure irrigué par les discours de son temps. Or, concernant les œuvres des XV^e et XVI^e siècles, ce mode de pensée peut être perçu comme annonciateur des divers questionnements sur l'appartenance à la « race » et au « milieu » qui animeront le débat sur la Renaissance⁶⁸ dans la seconde moitié du siècle, où des architectes tels que Daniel Ramée et Viollet-le-Duc et des historiens de l'art comme Hippolyte Taine ou Jacob Burckhardt⁶⁹ insisteront sur son origine latine et méditerranéenne. Cependant, s'il affiche clairement ses goûts en matière d'art, Dumas ne cherche pas pour autant à se poser en moralisateur ni même en spécialiste. Il joue simplement un rôle de médiateur entre le monde de l'art et celui des lecteurs, auxquels il propose un culte des Grands Hommes, doublé d'une réflexion sur le rôle de l'artiste et sa place dans l'histoire.

NOTES

¹ A. Dumas, *Une année à Florence*, Paris, Dumont, 1841.

² A. Dumas, *La Villa Palmieri*, Paris, Dolin, 1843.

³ A. Dumas, *Trois maîtres*, Paris, Michel Lévy, 1861.

⁴ A. Dumas, *Italiens et Flamands*, Paris, Michel Lévy, 1862, 2 vol.

⁵ Parmi les rares études consacrées à la critique d'art de Dumas, voir L. Peyrusse, « Dumas et les maîtres italiens », in C. Schopp et al., *Alexandre Dumas : Histoire(s) de l'art*, Actes de la journée d'études dumasienne, château de Monte-Cristo, 20 novembre 2010, Marly-le-Roy 2010, pp. 35-40.

⁶ Concernant le voyage de Dumas en Sicile en 1835, voir H. Tuzet, *Voyageurs français en Sicile au temps du Romantisme (1802-1848)*. Forbin, Didier, *Alexandre Dumas, Paul de Musset*, Paris 1945. Sur le second séjour napolitain de Dumas en 1860, et sa rencontre avec Garibaldi dans le contexte troublé du *Risorgimento*, voir A. Collet, *Alexandre Dumas et Naples*, Genève/Moncalieri 1994.

⁷ J. Michelet, *Histoire de France*, t. VII, *Renaissance*, Paris, Chamerot, 1855.

⁸ J. Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Bâle, Schweighauser, 1860 ; trad. fr. à partir de la 2^e édition (1877, annotée par L. Geiger) par L. Schmitt, *La Civilisation en Italie au temps de la Renaissance*, Paris, Plon/Nourrit, 1885.

⁹ Voir É. Pommier (éd.), *Histoire de l'histoire de l'art*, t. II, *XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris 1997.

¹⁰ Dumas a notamment pris soin de se procurer : un *Guide de la ville de Florence avec la description de la galerie et du Palais Pitti* (Florence, G. Ricci, 1824) ; *La Metropolitana fiorentina illustrata* de Giovanni Molini et Gabriele Del Rosso (Florence, presso G. Molini e Comp., 1820) ; la *Descrizione dell' Imp. e R. Palazzo de' Pitti* de Francesco Inghirami (Florence, Giuseppe Molini e Comp., 1819) ; ou encore *La piazza del Gran Duca di Firenze* (Florence, presso Luigi Bardi, 1830) par Paolo Lasinio et Melchior Misserini.

¹¹ Il dirigea la galerie des Offices de 1828 à 1849.

¹² Voir P. Barocchi, « La storia della Galleria e la storiografia artistica », in *Ead.*, G. Ragionieri (éd.), *Gli Uffizi, quattro secoli di una galleria*, Atti del convegno internazionale di studi, Florence, 20-24 settembre 1982, Florence 1983, vol. I, pp. 132 et sqq.

¹³ Les éditions illustrant les collections de la galerie des Offices qui paraissent de 1841 à 1848 sont les suivantes : *La Galleria di Firenze detta degli Uffizi, pubblicata con incisioni in rame da una società sotto la direzione di Lorenzo Bartolini, Giuseppe Bezzuoli e Samuele Jesi, ed illustrata da Ferdinando Ranalli*, Florence, Società editrice, 1841-1842 ; *Imperiale e Reale galleria di Firenze...*, Florence, Società editrice, 1841-1848, 7 vol.

¹⁴ Rappelons que l'avènement, en 1737, de François-Étienne duc de Lorraine et époux de Marie-Thérèse I^{re} d'Autriche mène à l'inclusion de la Toscane dans les territoires satellites de la Couronne autrichienne, même si la région conserve une certaine autonomie.

¹⁵ *La Galerie de Florence, gravée sur cuivre [...]* ; avec un texte en français par Alexandre Dumas, Florence, Società editrice, 1841-1844, 6 vol. Dans sa bibliographie des œuvres de Dumas, Douglas Munroe écrit qu'il n'existe de nos jours que deux exemplaires connus : le sien et celui de la Bibliothèque Royale de La Haye (D. Munroe, *Alexandre Dumas père. A Bibliography of Works Published in French, 1825-1900*, New York 1981, pp. 255-256). En outre, un exemplaire existe à la British Library de Londres et un autre à la Bibliothèque nationale de France. Voir C. Schopp, « La Galerie de Florence. Esquisses pour un livre rare », *Cahiers Dumas*, 1983, n° 12, pp. 11-21.

¹⁶ Les biographies d'artistes sont notamment consacrées à Masaccio, Andrea del Sarto, Fra Bartolomeo, Andrea Mantegna, Quentin Metsys, Albrecht Dürer ou Pontormo, pour ne citer qu'eux.

¹⁷ L'ouvrage est enrichi des biographies suivantes, sans doute plus tardives : « Ange Gaddi », « Alexandre Botticelli », « Jean-Antoine Sogliani », « Corneille Bega » et « Guérard Berck-Heyden ». En revanche, les articles « Corrège », « Rubens », « Vasari » ainsi que toute la partie concernant les peintres espagnols ont été supprimés de l'édition finale.

¹⁸ Outre le chroniqueur florentin Giovanni Villani et sa *Nuova cronica dalla Torre di Babel fino al 1348* [Florence, Zanetti, 1537] (Florence, éd. F. Gherardi-Dragomanni, 1844-1845), Benedetto Varchi et sa *Storia fiorentina* [Venise 1721] (Florence 1838-1841), ou encore Machiavel et ses *Istorie fiorentine* [Florence 1532] (trad. fr. par M. de Barret, Paris, Defer de Maisonneuve, 1789, 2 vol.), nous pourrions également citer Jean-Charles Sismonde de Sismondi (1773-1842) et son *Histoire des républiques italiennes* (Paris, Treuttel et Würtz, 1832, 2 vol.) qui fournit à l'auteur de précieuses informations.

¹⁹ Le *Gabinetto scientifico-letterario G. P. Vieusseux* – fondé à Florence en 1819 par Giovan Pietro Vieusseux (1779-1863) – devint l'un des plus importants points de rencontre et d'échanges culturels

de l'Italie du XIX^e siècle. Sur le rôle du Cabinet Vieusseux à Florence, voir M. Bossi, A. Albertini, C. Del Vivo, C. Tonini (éd.), *Vieusseux e il « Vieusseux »*. *Storia e cronaca di un istituto di cultura e del suo fondatore*, catalogue de l'exposition (Florence, Palazzo di Parte Guelfa, Palazzo Strozzi, Palazzo Corsini Suarez, 20 octobre – 10 décembre 1979), Florence 1979.

²⁰ Pour la rédaction de ses biographies d'artistes, Dumas a utilisé, entre autres sources, les *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* de Giorgio Vasari [Florence, Torrentino, 1550 ; Florence, Giunti, 1568] (trad. fr. de Jeanron et L. Leclanché, Paris 1839-1842, 10 vol.) ; la célèbre *Vie et ouvrages de Raphaël* de Quatremère de Quincy [Paris 1824] (Paris, Ad. Le Clere et Cie, 1833) ; les *Mémoires* de Benvenuto Cellini [Naples, Pietro Martelli 1728] (trad. fr. par A.-P. Tardieu de Saint-Marcel, Paris, Le Normant, 1822 ; trad. fr. de L. Leclanché, Paris, Paulin, 1847) et l'*Histoire de la peinture en Italie* de Stendhal (Paris, P. Didot, 1817, 2 vol.).

²¹ Sur l'étrange message divulgué par les monuments aux voyageurs qui les découvrent, de l'Antiquité au XXI^e siècle, voir C. Bertho Lavenir (éd.), *La Visite du monument*, Clermont-Ferrand 2004.

²² En effet, c'est dans l'église franciscaine de Santa Croce, devant les fresques du Volterrano, que Stendhal touche à « ce point d'émotion où se rencontrent les sensations célestes données par les beaux-arts et les sentiments passionnés ». Face aux tombeaux de Michel-Ange, de Machiavel et de Galilée, le romancier s'exalte jusqu'à l'extase, « par l'idée d'être à Florence » tout près des « grands hommes » (Stendhal, *Rome, Naples et Florence* [Paris, Delaunay, 1826], Paris 1987, p. 272). Sur Stendhal à Florence, voir C. Pellegrini (éd.), *Stendhal e la Toscana*, Florence 1962.

²³ A. Dumas, *Une année à Florence*, Paris, A. Le Vasseur et Cie, s.d., coll. « Alexandre Dumas illustré », n^o 48, p. 38.

²⁴ Celui-ci fait paraître en 1810 son *Histoire de l'art par les monuments, depuis sa décadence au IV^e siècle, jusqu'à son renouvellement au XVI^e siècle* (Paris, Treuttel et Würtz, 1823, 6 vol.), une œuvre fondamentale à l'origine de la redécouverte progressive de l'art et de l'architecture du Moyen Âge au tout début du XIX^e siècle. Voir D. Mondini, *Mitteralter im Bild. Séroux d'Agincourt und die Kunstbistoriographie um 1800*, Zürich 2005.

²⁵ D. Ramée, *Manuel de l'histoire générale de l'architecture chez tous les peuples et particulièrement de l'architecture en France au Moyen Âge*, Paris, Paulin, 1843, 2 vol.

²⁶ J. Gailhabaud, *Monuments anciens et modernes*, Paris, Firmin-Didot, 1844-1850, 4 vol.

²⁷ A. Berty, *Dictionnaire de l'architecture du Moyen Âge*, Paris, A. Derache, 1845.

²⁸ Voir J.-P. Garric, *Recueils d'Italie. Les modèles italiens dans les livres d'architecture française et le renouveau de la théorie architecturale au début du XIX^e siècle*, Liège 2004 ; L. Levantis, « Le goût pour l'architecture gothique à travers la correspondance d'Hubert Rohault de Fleury en Italie (1804-1805) », *Épistolaire*, Revue de l'A.I.R.E.-Université d'Orléans, 2011, n^o 37, pp. 49-66.

²⁹ A. Dumas, *Une année à Florence*, cit., p. 61.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² Voir E. Garin, *L'Homme de la Renaissance*, Paris 1990.

³³ *Ibid.*, p. 48.

³⁴ La cathédrale de Florence, dont la construction s'étend sur tout le XIV^e siècle, fut couronnée d'un vaste dôme au XV^e siècle, œuvre de Filippo Brunelleschi.

³⁵ A. Dumas, *Une année à Florence*, cit., p. 49.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Il faut attendre la fin du XIX^e siècle pour voir la cathédrale se doter d'une façade typique du goût éclectique. Ces travaux, entrepris par Emilio De Fabris, débutèrent en 1876 et se terminèrent en 1887.

³⁸ H. Taine, *Voyage en Italie*, t. II, *D'Assise à Florence* [Paris, L. Hachette, 1866], Paris 1990, p. 132. Il séjourne à Florence en 1864.

³⁹ Dans le propos de Taine persiste l'écho du discours des premiers théoriciens et historiens d'art de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle, tels que Quatremère de Quincy – attaché à la doctrine du Beau idéal de Winckelmann – ou Séroux d'Agincourt, qui définissaient l'architecture pré-rennaisante en Italie du Nord comme le produit d'une double influence à la fois byzantine et gothique. Concernant Quatremère de Quincy, voir le dictionnaire d'architecture de l'*Encyclopédie méthodique* de Panckoucke (1788-1825, 3 vol.), remis à jour avec un nouveau titre : *Dictionnaire historique d'architecture* (Paris, Adrien Le Clere, 1832), qui contient de nombreuses notices sur des architectes, des thèmes ou des édifices italiens.

⁴⁰ Sa fortune prend une dimension tout autre dans le contexte de l'Italie du *Risorgimento* où celui-ci devient la référence symbolique des aspirations civiles et identitaires de la nation (voir E. Querci

[éd.], *Dante vittorioso. Il mito di Dante nell'Ottocento*, catalogue de l'exposition [Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, 31 mai-31 juillet 2011], Turin 2011).

⁴¹ A. Dumas, *La Villa Palmieri*, Paris, A. Le Vasseur et Cie, s.d., coll. « Alexandre Dumas illustré », n° 48, p. 29.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ A. Dumas, *Une année à Florence*, cit., p. 56. Commandée en 1425 par la Calimala, la corporation florentine des marchands de laine, cette porte commencée en 1429 ne fut terminée qu'en 1452.

⁴⁵ G. de Maupassant, *Notre cœur* [Paris, Ollendorf, 1890], Paris 1991, p. 209.

⁴⁶ Voir B. Cellini, *Mémoires*, trad. L. Leclanché [1843], Paris 1963, pp. 433-440.

⁴⁷ A. Dumas, cit., p. 67.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 66.

⁴⁹ *Ibid.* La statue demeura à l'entrée du Palazzo Vecchio jusqu'en 1873 et fut ensuite placée au musée de l'Académie.

⁵⁰ Voir R. et M. Wittkower, *Les Enfants de Saturne. Psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, Paris 1991.

⁵¹ Sur le culte voué à Michel-Ange dans la mythologie romantique, voir en particulier M.-P. Chabanne, *Michel-Ange romantique : naissance de l'artiste moderne de Winckelmann à Delacroix*, thèse de doctorat sous la direction de J. Neefs, Paris-VIII, 2000.

⁵² Nous ne traiterons donc pas ici de l'âge d'or de la Renaissance au XVI^e siècle, pour nous concentrer sur la transformation qui s'opère dans la peinture florentine, de Cimabue à Botticelli.

⁵³ Cimabue n'est évoqué que dans *La Villa Palmieri* et n'apparaît pas dans les écrits artistiques de Dumas que sont *Italiens et Flamands*.

⁵⁴ A. Dumas, *La Villa Palmieri*, cit., p. 7. La *Madone Rucellai* (1285) fut longtemps attribuée à Cimabue – notamment par Vasari – mais en 1889 un acte ignoré pendant des siècles fut retrouvé, prouvant que l'œuvre avait été commandée par les recteurs de la Confraternità dei Laudesi de Santa Maria Novella à Duccio, le 5 avril 1285. L'œuvre a rejoint les collections des Offices en 1948 (E. Carli, *Duccio*, Milan 1999, p. 11).

⁵⁵ Sur la tradition historiographique italienne concernant Duccio, voir J. Satkowski, H. B. J. Maginnis (éd.), *Duccio di Buoninsegna: The Documents and Early Sources*, Athens (Georgia) 2000, pp. 125-170. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, Burckhardt ne consacre que quelques lignes à Duccio dans le chapitre « Siena, Pisa, Florenz bis auf Cimabue und Duccio » de son *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens* (Bâle, Schweighauser, 1855, p. 747 ; trad. fr. à partir de la 5^e édition [1884, revue par W. Bode] par A. Gérard, *Le Cicerone. Guide de l'art antique et moderne en Italie*, Paris, 1885-1892 ; trad. fr. de J.-L. Poirier, Paris 2018).

⁵⁶ A. Dumas, *Italiens et Flamands*, Paris, A. Le Vasseur et Cie, s. d., coll. « Alexandre Dumas illustré », n° 56, p. 17.

⁵⁷ Voir G. Previtali, *La Fortuna dei primitivi, dal Vasari ai neoclassici*, Turin 1964.

⁵⁸ Sur la restauration de l'art sacré au XIX^e siècle, voir B. Foucart, *Le Renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris 1987.

⁵⁹ A. Dumas, *La Villa...*, cit., p. 31.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*, p. 32.

⁶² A. Dumas, *Italiens...*, « Jean Bellin », cit., p. 23.

⁶³ A. Dumas, *La Villa...*, p. 36.

⁶⁴ A. Dumas, *Italiens*, « Giorgione », cit., p. 12.

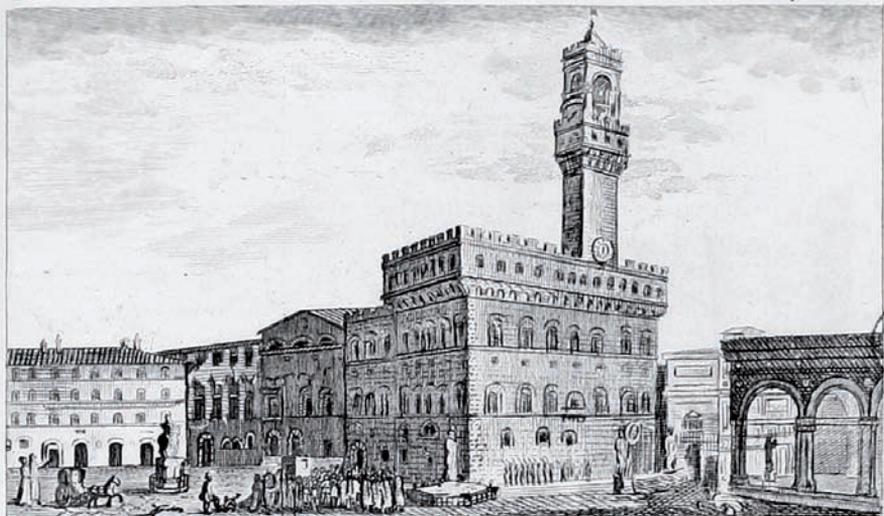
⁶⁵ *Ibid.*, p. 80.

⁶⁶ A.-F. Rio, *De la poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes. Forme de l'art, peinture*, Paris, Debécourt/L. Hachette, 1836.

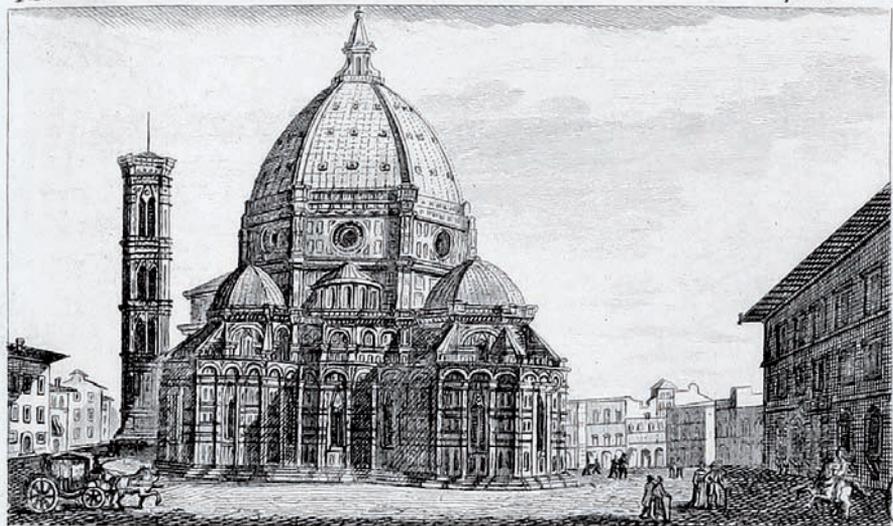
⁶⁷ Charles René Forbes de Montalembert (1810-1870) fut un des principaux représentants du libéralisme catholique au XIX^e siècle.

⁶⁸ Voir G. De Majo, *La Notion de Renaissance en France. Genèse, débats, figures (du début du XIX^e siècle à André Chastel)*, thèse de doctorat d'histoire de l'art sous la direction de C. Mignot, Paris-IV, 2009.

⁶⁹ Voir M. Crépon, « L'art de la Renaissance selon Burckhardt et Taine (la question des appartenances) », *Revue germanique internationale*, n° 13, 2000, « Écrire l'histoire de l'art. France-Allemagne 1750-1920 », pp. 131-139.



G. Silvestri del. Veduta della Piazza del Granduca A. Verico inc. 40.



G. Silvestri del. Veduta del Duomo di Firenze A. Verico inc. 36.



19. Guglielmo Silvestri, Antonio Verico, *Veduta della Piazza del Granduca*, in *Vedute pittoresche della Toscana*, Florence 1827, vol. 1, p. 285. Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo / Biblioteca Nazionale Centrale. Firenze
20. Guglielmo Silvestri, Antonio Verico, *Veduta del Duomo di Firenze*, in *Vedute...*, cit., p. 253. Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo / Biblioteca Nazionale Centrale. Firenze
21. *Veduta della facciata della chiesa di Santa Croce*, calotype 40 cm × 35 cm, 1857, Florence, Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi



22. Fra Angelico (Fra Giovanni da Fiesole, dit), *Crucifixion et saints*, vers 1441/42. Fresque, 5,50 m × 9,50. Florence, couvent San Marco, Salle capitulaire. Su concession del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo – Direzione regionale Musei della Toscana – Firenze





23. Duccio Di Buoninsegna, *Vierge à l'Enfant, dite « Madone Rucellai »*, vers 1285. Peinture *a tempera* sur bois, 450 cm × 290 cm, Florence, Galerie des Offices