

Tiepolo, père et fils

EVELINE PINTO*

Dans le cadre d'un colloque psyart, on pourrait s'attendre à ce que j'applique la notion freudienne de l'Œdipe à l'analyse des rapports Tiepolo père et fils. Je ne procéderai pas ainsi pour deux raisons, l'une factuelle, l'autre théorique.

- (1) Ces deux grands peintres du XVIIIème siècle vénitien ne nous ont laissé aucune correspondance privée qui permettrait de faire de la psychologie des profondeurs et d'interpréter la nature de leur relation en fonction du complexe d'Œdipe, de la théorie de l'inconscient ou de la théorie des pulsions.
- (2) Disposerions-nous de documents personnels, que ceux-ci ne nous aideraient guère à formuler correctement le problème que soulèvent les rapports de ce père et de ce fils, unis, certes, par des liens de filiation naturels, mais aussi par cette espèce de filiation particulière qu'est la filiation artistique. Le problème qui se pose n'est pas de vérifier l'applicabilité d'une conception de la psyché et d'un système de pensée, jugé "a-historique", par certains commentateurs de Freud¹, au cas de deux artistes situables historiquement et localement dans la Venise du XVIIIème siècle, mais de comprendre comment une relation complexe, relevant à la fois de l'intime et du privé, du professionnel et du public, peut expliquer la carrière et les productions du peintre de seconde génération, Giandomenico, l'aîné et le plus doué des fils du décorateur génial que fut Gianbattista Tiepolo². Il y a donc lieu de déplacer

* University of Paris 1, France.

¹ Carl E. Schorske, *Vienne fin de siècle*, Paris, Seuil, 1983 (1er édition, 1961).

² Ibidem. Schorske historicise la pensée déshistorisée de Freud, en expliquant la découverte majeure de l'*Interprétation des rêves*, le complexe d'Œdipe, par l'auto-analyse qui permet à l'auteur d'apercevoir en lui-même, l'orientation de la libido ad matrem et le désir de meurtre du père. Cette découverte est reliée à la crise professionnelle, politique et personnelle consécutive à la mort de son père que traverse Freud au même moment. Jean Starobinski (*La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970) qui situe de même à la jonction de l'auto-analyse, de l'expérience clinique et de la culture littéraire la découverte freudienne du paradigme de l'inconscient dans la tragédie de Sophocle, cite une note intégrée au texte dans les dernières éditions de la *Traumdeutung*, où l'auteur "découvre toute la différence qui sépare la vie psychique de deux époques longuement distantes l'une de l'autre" et constate la progression séculaire du refoulement dans la vie affective de l'humanité: "Dans *Oedipe*, le fantasme du désir fondamental de l'enfant est mis à jour et réalisé comme dans un rêve; dans *Hamlet*, il reste refoulé et nous faisons l'expérience de son existence – à la façon des manifestations d'une névrose, par ses effets d'inhibition". Cependant la science des textes pratiquée par le père de la psychanalyse n'est pas celle dont un historien de métier se réclame: dans cette histoire séculaire des pulsions, Freud oublie en effet qu'"qu'Œdipe était roi", et que le rapport père-fils concerne la chose publique. D'après lui, Œdipe est à la recherche de son identité; d'après Sophocle, revisité par Carl Schorske et par le grand historien de la Grèce ancienne que fut Jean-Pierre Vernant (*Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1972), Œdipe 'tyrannos', tyran ou roi, obéit à un impératif politique, qui est d'écarter la peste de Thèbes.

la question, du plan des sentiments personnels qu'un fils peut porter à son père ou inversement, à un autre plan où le père est le "maître" du fils, au double sens du terme: il est son pédagogue, lui enseigne son savoir et son savoir-faire, et le tient professionnellement sous sa dépendance, exerçant sur lui l'autorité "douce" d'un père sur son fils. L'artiste du XVIII^{ème} siècle n'est pas ce haut fonctionnaire de l'art, dont la carrière est garantie par l'État, comme ce sera le cas en France au XIX^{ème} siècle jusqu'aux environs de 1870, avec l'émergence de l'Académie ou École des Beaux-Arts, qui par les titres qu'elle décerne, assure à l'artiste et à ses œuvres la possibilité d'accéder au marché. Pour bénéficier de la protection de quelques nobles clients, il doit rester soumis aux impératifs esthétiques de l'atelier familial auquel il appartient, sans déroger de la tradition picturale qui vaut, au maître qui le dirige, le capital de prestige acquis auprès de ses commanditaires ou mécènes.

Dans une enquête qui concerne l'art, l'histoire et l'histoire sociale de l'art, la notion freudienne d'inconscient, fondamentale dans un autre registre de recherche, ne paraît guère opératoire. Pour une analyse de ce type, le concept d'"inconscient historique", appelé aussi par Pierre Bourdieu "inconscient d'école", "inconscient" "scolastique" ou "académique", "transcendental culturel", serait plus approprié. Par ces termes, le sociologue entend un ensemble de structures cognitives, communes à ceux qui sont les produits d'un même système d'enseignement, et qui pratiquent la même discipline dans une ère historique donnée. Ces structures sont "le produit du travail d'inculcation explicite qu'accomplit le système d'enseignement", mais aussi et surtout le produit d'une inculcation "sans intention ni sujet", qui s'opère par "l'immersion" dans un environnement donné. "Incorporé", "naturalisé", l'inconscient "scolaire" échappe ainsi aux prises de la conscience, et n'est saisissable que dans ses manifestations et ses effets, "par une enquête empirique, historique ou sociologique". Cet inconscient "scolaire" peut passer par des réseaux d'enseignement distincts de ceux de l'école proprement dite, comme ceux des Académies et des ateliers d'art: lieux de la transmission volontaire des techniques du métier, l'atelier et l'École des Beaux-Arts sont aussi les lieux où s'effectue le travail inconscient d'inculcation d'un ensemble de "dispositions" acquises mais naturalisées, communes à tous ceux qui sont le produit d'un même système éducatif. Ce qui est ainsi enseigné, c'est "ce qui va de soi", "va sans dire", dans tel ou tel microcosme, intellectuel ou artistique. Cette "doxa", "expérience ordinaire" ou "sens commun", est ce qui fonde la pratique des agents³.

Ces pages cherchent à comprendre la situation de double dépendance de Giandomenico, assujéti, d'abord, comme son père, au statut social d'artiste bourgeois au service de la noblesse, puis aux règles de l'art que son père lui inculqua en lui enseignant les techniques du métier et la logique implicite, mi-artistique, mi-économique et sociale, à laquelle il se pliait. Elles cherchent également à expliquer la libération tardive de Giandomenico, finissant par liquider l'héritage, intellectuel et artistique, transmis par son père. Il ne s'agit pas, toutefois, de le considérer comme le promoteur d'une révolution symbolique comparable à celle qui sera effectuée par Manet un siècle plus tard. Giandomenico réussit cependant à effectuer un retour critique sur les œuvres produites selon les principes implicites du goût communément admis dans sa jeunesse. Il s'agit donc de se faire une image des contraintes sociales qui pesèrent sur un jeune artiste du XVIII^{ème} siècle, travaillant sous la domination affectueuse d'un maître qui était en même temps son père. Pour cela nous disposons d'un modèle théorique remarquable, offert par l'ouvrage de Norbert Elias, *Mozart, sociologie d'un génie*⁴. La constellation père et fils musiciens, construite par cet auteur, paraît en effet transposable au cas des Tiepolo, tous deux peintres.

Elias n'est pas un adepte du court-circuit marxiste qui expliquerait en termes réducteurs la musique magique d'un des compositeurs les plus doués de tous les temps. Il établit un lien entre la

³ Pierre Bourdieu, "l'inconscient d'école", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 135, décembre 2000; "l'objectivation participante", *ibid*, 150, décembre 2003; "l'institutionnalisation de l'anomie", *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, 19-20, Juin 1987.

⁴ Norbert Elias, *Mozart, sociologie d'un génie*, Paris, Seuil, 1991.

musique de Mozart, ses pulsions personnelles, et la relation d'interdépendance du père et du fils, dont les carrières ont pour cadre l'un de ces petits États déclinants, à faible niveau d'intégration, qui existaient encore en Europe à la fin du XVIII^{ème} siècle. À Venise comme à Salzbourg, les artistes, placés sous la dépendance du prince et de la noblesse, avaient le statut de serviteurs de cour, équivalent à celui de valet de chambre ou de confiseur. Gianbattista se reconnaît dans ce statut: à Würzburg, au sommet de la gloire, il refuse de prendre ses repas à la table des officiers et dîne à celle des serviteurs. Ce statut est relié à ce qu'Élias appelle "la tradition artisanale de l'art", notion qui implique: (1) une inégalité sociale très nette entre l'artiste et le commanditaire⁵, (2) une pratique où le père est le maître du fils, auquel il transmet son savoir-faire, ce qui les soude très étroitement.

Cette notion ne comporte aucun jugement de valeur: l'art de tradition artisanale n'est ni meilleur ni moins bon que l'art produit par "l'artiste indépendant" sur le marché libre de l'art pour une clientèle inconnue⁶. Elle a valeur différentielle, ce qui permet de la distinguer de celle qu'H. Rosenberg appelle la "tradition du moderne", où les artistes, tenus d'innover au nom de l'idéologie du nouveau, se révoltent non d'ailleurs contre leurs pères, mais contre l'autorité de la culture paternelle⁷.

Dans la tradition artisanale, le goût dominant de la noblesse impose sa loi aux artistes qui doivent se soumettre à un canon inamovible. D'où, peu avant la Révolution, l'échec social de Mozart, musicien épris de liberté, incapable de plier son art à des normes extérieures aux siennes. D'où, trente ans plus tôt, le prestige et la réussite financière de Tiepolo père, qui s'adapte spontanément aux exigences de l'establishment. Pour le fils de ce grand artiste, le poids de l'héritage paternel fut sans doute très lourd à porter, mais son vécu individuel, déterminé par cette filiation, est inséparable de l'histoire de Venise et du champ artistique vénitien. À l'époque du triomphe de Gianbattista vers 1750, la cité vivait une "agonie indolore" dans le souvenir d'un passé glorieux, fuyant la réalité dans les visions irréelles offertes par ses peintres. Le rapport de Tiepolo père à Venise est une relation d'appartenance et de possession, et dans ce rapport *spontané*, il n'a pas besoin de délibérer pour ajuster son art aux exigences implicites de ses commanditaires. Il est possédé par leurs formes de pensée et de sensibilité, et partage leurs intérêts, la perpétuation de l'ordre existant. Pour le fils, le monde des choses et des institutions va changer, et avec lui, le monde des idées: l'héritage intellectuel et artistique laissé par Gianbattista est inapproprié à la nouvelle société, et le métier des fresques allégoriques, totalement obsolète. D'où l'inconscient artistique clivé de Domenico, possédé par un héritage pictural qu'il admire, mais qui, en même temps, le dépossède de lui-même, ou plutôt des expérimentations esthétiques qu'un peintre de seconde génération aurait souhaité faire. Après 1770, retiré dans sa villa de Zianigo, il va vivre en rentier et peindre selon son goût des fresques qui ne sont plus destinées qu'à lui-même. Comme Mallarmé, malgré l'acceptation de quelques commandes, il fait la grève devant le public, non parce qu'il lui reproche son penchant pour l'universel reportage, mais parce qu'il vit à une époque charnière où la tradition artisanale a disparu, sans faire place à celle du moderne. Sa peinture déploie alors "la liberté presque infinie d'un art qui fait face à sa propre fin", cela en apparence pour rien, ni pour personne.

GIANBATTISTA, SERVITEUR DE COUR

Lorsque Gianbattista, né en 1697, fait son entrée dans le monde de la peinture vers 1717, Venise vit une apocalypse joyeuse. Les caisses de l'État sont vides, mais les familles patriciennes qui partagent le pouvoir avec le doge sont fabuleusement riches. Le doge autorise les familles fortunées à payer leur droit d'entrée dans la noblesse et à occuper des charges dans l'État. Ces nouveaux nobles

⁵ À Würzburg, Tiepolo reçoit le salaire princier de 30.000 florins, mais l'investissement pour l'édification du palais s'élève à plus de 1.500.000 florins.

⁶ Norbert Élias, *op. cit.*

⁷ Carl E. Schorske, *op. cit.*

dissimulent leurs origines et s'incorporent à l'ordre des choses en achetant des palais et des collections artistiques. Il s'agit donc non pas d'un déclin du mécénat d'État, mais de son transfert "aux éléments constitutifs de l'État", aux familles patriciennes, dont Tiepolo père fut le serviteur zélé⁸.

À ses débuts, il est conservateur des peintures de la maison du doge, et à la fin de sa carrière, sur injonction du Sénat, il est expédié, comme un pion dans un jeu diplomatique à Madrid, pour glorifier une vieille monarchie sur le déclin⁹. Dans l'intervalle, Tiepolo s'est imposé à ses mécènes, en ajustant son art à leurs désirs ostentatoires. Il flatte leur ego en vantant leur compétence, leur vertu ou leurs richesses, par des fresques représentant, pour un avocat, l'Éloquence, pour un lettré, le Combat des Vertus et des Vices, ou encore, pour Maria Labia, une veuve qui adorait faire étalage de ses bijoux, l'histoire d'Antoine et de Cléopâtre¹⁰. À l'occasion des alliances matrimoniales unissant deux familles patriciennes, il célèbre l'événement par des fresques allégoriques peintes sur les plafonds, où il rassemble toutes les divinités, païennes et chrétiennes¹¹. À Udine, par allusion au conflit qui opposait au patriarche le souverain autrichien, il décore le palais épiscopal¹² avec *La chute des anges rebelles*. Il pratique bien l'humour, mais celui-ci n'a guère de portée contestataire. Cf. par exemple, *L'ange apparaissant à Sarah* pour lui annoncer qu'elle va devenir mère malgré son âge avancé: vêtue d'un costume de la Renaissance, Sarah, ahurie, écarquille les yeux et ouvre une bouche édentée. L'ange porte un costume étrange, qui aurait pu suffire à lui seul, comme il a été dit, à provoquer l'étonnement¹³.

LA TRADITION ARTISANALE DE L'ART

Domenico naît en 1727. À son adolescence, son père, qui a le train de vie d'un riche bourgeois, le fait entrer dans l'atelier qu'il a créé.

À Venise, l'atelier est un lieu d'enseignement et de production collective. Tiepolo n'aurait pu peindre des fresques d'immense dimension, sans des auxiliaires chargés de préparer les couleurs, de peindre les parties secondaires, et même, de peindre à la place du maître, privilège souvent accordé à Domenico: ainsi les experts sont parfois incapables d'identifier ce qui revient au père et ce qui revient au fils. Celui-ci n'a pas vingt ans, quand il réalise sa première œuvre personnelle, le *Chemin de Croix* de l'Église San Polo. Un an plus tard, il suit son père sur le chantier le plus important de la carrière de Gianbattista, et collabore au décor du palais épiscopal de Würzburg. Y régnait un prince-évêque, considéré comme le champion des courants religieux et des institutions les plus rétrogrades de l'Europe. Dans la salle impériale (Kaisersaal) Tiepolo peint trois fresques faisant l'apologie de la société médiévale, par la représentation d'*Apollon conduisant Béatrice de Bourgogne auprès du génie de l'Empire*, des *Noces de Béatrice de Bourgogne avec Frédéric Barberousse*, et de *l'Investiture de Frédéric par le prince évêque Hérolde*. Giandomenico reçut un salaire individuel pour des peintures allégoriques répondant à l'idéologie et aux goûts du commanditaire: *Justinien publiant le code*, *Constantin et Licinius*, *St. Ambroise interdisant à Théodose l'entrée de la cathédrale de Milan*.

Mais l'œuvre maîtresse du chantier réalisé par Gianbattista avec l'aide de ses fils et autres artistes formés à son atelier, c'est la peinture au-dessus de l'escalier d'honneur de la Résidence,

⁸ Francis Haskell, *Mécènes et peintres: l'art et la société au temps du baroque italien*, Paris, Gallimard, 1991.

⁹ Symbole de son rôle officiel d'artiste au service de l'État, cf. la peinture *Neptune offre des dons à Venise*, au palais des Doges.

¹⁰ Dont les commanditaires respectifs sont la famille Sandi, les Casati/Dugnani de Milan, et Maria Labia.

¹¹ F. Haskell, *op. cit.* p. 466, Au musée des beaux-arts de Lisbonne vous verrez le modello de l'allégorie des arts qui décorait le palais Archinto de Milan (aujourd'hui détruit). Le mécène est un érudit, aussi l'artiste lui destine une suite d'allégories personnifiées et de peintures parlantes.

¹² Ibid, pp. 464-465.

¹³ Georges Brunel, *Tiepolo*, Paris, Fayard, 1991, p. 74.

couvrant un plafond de 600m², entouré de quatre frises respectivement de 18 ou 32 mètres de long. Gianbattista y déploie une fantaisie, une verve, un brio, qui forcent l'admiration et l'enthousiasme. Ces fresques, typiques de "l'allégorie baroque", représentent les quatre continents rendant hommage au prince évêque Karl Philip von Greiffenklau. D'après Haskell, Tiepolo fait ses délices des rêves d'absolutisme et célèbre ici "l'ancien régime". Après avoir visité Würzburg, je pense avec Alpers et Baxandall¹⁴, que les peintures du Treppenhaus, qui illustrent bel et bien un récit fait pour plaire au mécène, déploient sous les yeux ce qu'est l'art d'inventer dans le domaine des formes picturales. La structure et les dimensions de la voûte mettent le peintre dans la nécessité de rompre avec les caractéristiques de la peinture traditionnelle. C'est une peinture sans cadre, où il y a plusieurs points de vue possibles, sur un ensemble que le regard ne peut appréhender d'un coup. Le visiteur découvre successivement le plafond, un ciel gouverné par Apollon, puis l'Amérique, l'Afrique, l'Asie, enfin l'Europe, représentée par une allégorie des arts. Celle-ci est ornée par les portraits des divers protagonistes de l'ouvrage, dont notamment celui du mécène, le prince évêque, vers lequel les quatre continents sont orientés; de l'architecte de ce splendide plafond, Balthasar Neumann, qui paraît s'échapper et sortir de la fresque, par un merveilleux effet de trompe-l'oeil; enfin du peintre, de ses fils et de ses acolytes. Le portrait des deux Tiepolo, attribué à Giandomenico, montre (ill. 1) le père, devant, vêtu en artisan et le fils derrière, portant perruque poudrée, mais représenté comme son ombre portée dans une harmonie chromatique plus pâle.

Illustration 1



¹⁴ S. Alpers et M. Baxandall, *Tiepolo et l'intelligence picturale*, Paris, Gallimard, 1996, p. 110.

Pour les contemporains, “Tiepolo et ses fils ne faisaient qu’un” : ils composaient “une société”, une entreprise prospère, où les fils, éduqués dans des dispositions favorables à la bonne marche et à la perpétuation de l’atelier, tiraient des dividendes conséquents du capital de prestige accumulé autour du nom du père¹⁵. Tant qu’il vécut, Giandomenico crut à la doxa dans laquelle il avait été éduqué et ne remit pas en cause le sujet et le style des peintures produites dans la “firme” familiale. Il savait que le style anti-canonique de la *Via Crucis* ne plaisait pas, que les mécènes préféraient l’esthétique onirique et sublime de son père. Dans *Le Menuet* ou *Bal du Carnaval* du Louvre (ill. 2), il essaie une forme de compromis entre leurs deux styles, mêlant au motif de la danseuse, conforme à un canon traditionnel de beauté, celui du Carnaval, traité selon le mode du grotesque. Le “secret” du *Bal de l’Opéra* de Manet selon Mallarmé, réside dans une “façon nouvelle” de couper le tableau. Le poète ignore que Manet adresse comme un clin d’œil au *Bal du Carnaval* de Giandomenico, tableau alors à Paris dans la collection de la princesse Mathilde. L’artiste italien tronque avant lui les bords latéraux et le haut du tableau, de manière à donner au cadre, comme Mallarmé l’a écrit à propos du procédé analogue utilisé par Manet, le charme d’une “limite purement fantaisiste”, telle celle d’une scène que l’on regarde “dans l’encadrement de ses mains”. Dans la Foresteria ou maison des invités de la villa

Illustration 2



¹⁵ Giandomenico possédait personnellement quatre maisons à Venise à la mort de son père.

Valmarana près de Vicence¹⁶, le jeune peintre, laissé libre de décorer cette partie de la maison à sa guise, laisse deviner son talent novateur, d'abord par le choix du sujet, des paysans marchant ou au repos, puis par le style, par le souci du réalisme et l'exactitude avec lesquels il rend les postures et la démarche de ses personnages. Paradoxalement pourtant, il reste fidèle à l'enseignement de Gianbattista, en plongeant cette représentation du monde campagnard, dans l'atmosphère d'un rêve¹⁷. Ses paysans sont, comme le note M. Levey, des Mazetto et des Zerlina, qui évoluent dans un univers de "carton-pâte", aussi enchanteur et irréel que ceux de son père¹⁸.

Avec la disparition de Tiepolo père en 1770, l'art rococo meurt avec lui. Son fils paraît alors se délivrer de ce monde enchanté, et le remplace par un mode d'expression plus personnel. Faut-il parler d'une levée du refoulement, d'une libération de ses propres fantasmes?¹⁹ Sur les murs de la villa de Zianigo, on le voit parodier les thèmes lyriques de son père, comme *Renald abandonne Armide*, opposer à ces amours éthérés les accouplements sauvages de faunes et de centaures, et peindre un *Pulcinella amoureux* des plus charnels. On pourrait accorder au choix de ces thèmes une dimension psychologique, les interpréter comme l'envers d'une frustration affective, d'une rancune à l'égard du père qui, en l'emmenant sur tous ses chantiers, ne lui donna guère l'occasion de nouer des relations amoureuses durables. Malheureusement, pour étayer cette interprétation, nous disposons de maigres données biographiques, et du témoignage ambigu des œuvres de la même époque.

Après avoir vécu en célibataire non loin de la maison paternelle, Giandomenico se marie à 50 ans, a deux filles qui meurent l'année de leur naissance. Sur ce mariage tardif avec une femme plus jeune que lui, les commentateurs ne s'attardent guère. Pourtant, un an après sa mort, sa veuve épouse un neveu de son mari plus jeune que lui d'une dizaine d'années.

Dans *Promenade* (ill. 3) et *Menuet dans la villa*, le peintre donne à ses trois personnages vus de dos, et à la dame au milieu, coiffée d'une énorme coiffe, l'allure d'automates²⁰. Représentation amère de sa vie conjugale, avec, entre lui et sa femme, le neveu toujours présent? Vision sarcastique de la classe dominante?

Cependant ce sentiment de rancœur personnelle à l'égard du père qui le voua au manque et à la frustration, pourrait entrer en conflit avec le désir de sublimer la relation artistique du maître et de son apprenti, et de célébrer la complicité du père et du fils dans l'exercice de leur métier. Ainsi dans *Il mondo nuovo* (ill. 4) un montreur d'apparence offre à ses dupes représentées comme lui de dos, l'illusion d'un nouveau monde. Trois figures que la foule sépare, et qui attirent le regard par la façon significative dont elles sont présentées de profil, se reconnaissent de loin: à gauche, Pulcinella; à droite, Giandomenico, et devant lui son père, observant, bras croisés, cette figure qui leur est familière. Le fils marche derrière son père en ajustant son lorgnon, comme pour mieux voir le visage expressif et intelligent de Pulcinella, personnage récurrent dans ses œuvres, emprunté à l'arsenal des motifs chers à son père²¹.

Cet autoportrait de l'artiste, en "fils marchant sur les pas de son père", met avec humour l'accent sur le geste symbolique qui le pose en émule du mentor auquel il doit tout, et notamment l'acte perceptif qui, à la vue du monde, voit le tableau à faire. Par cette fresque, Giandomenico redonne vie à une ombre et s'acquitte de sa dette: il est son guide dans le retour à la lumière. Six ans avant l'arrivée des troupes

¹⁶ Son père a peint les murs de la maison principale, avec un lyrisme qui ne lui est pas familier. Quatre salles donnent sur le salon d'entrée, orné de fresque représentant le *Sacrifice d'Iphigénie*. Chacune d'elles a un décor inspiré des épopées d'Homère, de Virgile, du Tasse et de l'Arioste. Giandomenico aurait peint *Venus aux forges de Vulcain* et illustré des fragments de certains épisodes tirés du *Roland furieux* de l'Arioste.

¹⁷ Cité par F. Haskell, *op. cit.*

¹⁸ Michael Levey, *La peinture au XVIIIème siècle à Venise*, Brionne, Gérard Montfort, 1987.

¹⁹ Notons sur cette période de sa vie professionnelle, qu'élu en 1772 professeur à l'Académie dont son père avait été président peu après sa création en 1750, il démissionne pour d'obscures raisons en 1788.

²⁰ A. Mariuz, *G. Tiepolo*, Marsilio, 2004.

²¹ Cette identification, sans doute un peu aventureuse des deux personnages marchant l'un derrière l'autre, est due à la présentation de cette célèbre fresque au Musée des arts décoratifs du XVIIIème siècle "Ca'Rezzonico", de Venise, où l'œuvre est conservée. Il reste que l'apparition de ces deux personnages de génération différente se livrant à un même acte de regard face à Pulcinella, suggère l'idée de filiation, et l'idée d'une activité, qui est de vision et de peinture.

bonapartistes et la fin de la République de Venise, une forme de vie à laquelle ils furent tous deux attachés aura bientôt vécu, et dans l'horizon chimérique évoqué par les charlatans, aucun monde nouveau n'apparaît.

Dans l'inconscient artistique de Giandomenico, on peut repérer une autre espèce d'opposition: d'un côté, l'incertitude de soi de l'élève qui se tient en retrait et ne cherche pas à surpasser son maître, l'effacement du fils devant l'image écrasante du père qui lui a tout enseigné, d'un autre côté, le regard ironique et critique porté sur l'œuvre paternelle. Domenico a-t-il cherché à concilier ces contradictions? Avec pudeur et discrétion, il choisit pour porte-parole la figure folklorique et populaire de Pulcinella, et pastichant son père, déploie sa verve contre l'univers artistique qu'il a créé: tout en démystifiant l'art de la fresque par le style ironique de ses dessins, il perpétue néanmoins la mémoire des thèmes pastichés. Revenons sur la fresque de Zianigo, *Pulcinella amoureux*, version comique et érotique de la rencontre éthérée d'Antoine et Cléopâtre, qui fut l'un des grands thèmes à succès, souvent exploité par Gianbattista: si le fils proteste contre le père qui entrava sa libido, il marque surtout ses distances vis-à-vis de l'artiste de première génération, dont l'autorité douce lui imposa ses choix, la soumission aux normes du goût de la noblesse, et la fuite dans des univers étrangers à toute réalité. Dans les dessins de la période de Zianigo, il se moque à nouveau de l'art paternel, demeuré sa hantise: ainsi le *mariage des parents de Pulcinella*, pastiche le *Mariage de Frédéric Barberousse*, et *Le banquet nuptial*, le *Banquet d'Antoine et Cléopâtre*.

Illustration 3



Illustration 4



La série de dessins regroupés sous le titre *Divertimenti per li regazzi*, d'où sont extraites les deux oeuvres mentionnées, découvre une nouvelle forme de contradiction: Giandomenico tout en célébrant le milieu familial, porte un regard critique sur l'enseignement qui lui fut inculqué, délibérément ou inconsciemment. La figuration spontanée et libre de l'enfance et de l'adolescence manifeste la présence tutélaire d'un père et d'une famille unie et heureuse, entourant l'enfant, suivant avec attendrissement les premiers ébats de l'adolescent; au contraire, la mise en rapport du frontispice avec le dernier dessin de la série, l'apparition sur la tombe du spectre de Pulcinella, suggère l'amertume avec laquelle l'artiste se tourne vers le passé, et son parti-pris d'auto-dérision: l'ironie de Giandomenico se fait ici grinçante, car elle est dirigée contre soi, contre la complaisance du fils à se plier "librement" sans qu'aucune violence ne fut exercée sur lui, aux ordres paternels. Ce fut le cas notamment, quand Gianbattista imposa à ses vingt ans les peintures de la série de la *Via Crucis*, comme si cela allait de soi dans l'atmosphère festive et peu encline à la piété de la Venise du XVIIIème siècle, qu'un tout jeune homme eût à traiter un thème aussi lugubre. D'où l'échec inaugural qui marque ses débuts dans la carrière, auquel il impute probablement son insuccès ultérieur, le fait d'avoir été par la suite comme un artiste de rang secondaire: avec son inexpérience, le jeune peintre avait apporté spontanément une note de fantaisie et de gaîté au traitement de la *Via Crucis*, par le choix des costumes singuliers dont il avait revêtu ses personnages, et par le refus des tons sourds, le choix de couleurs, les jaunes et les rouges éclatants. Or ces options lui furent vivement reprochées par les critiques du temps.

L'artiste se tire de ses contradictions, par "l'adieu à un monde qui n'est plus", comme dit A. Mariuz, commentant *L'averse* (ill. 5). "Dans un pathos digne d'un film de Chaplin", le dessinateur montre des personnages, ici encore, vus de dos, s'éloignant sous la pluie, "vers un horizon indéfini"²²...

Cet adieu n'est pas une fuite. Le style et la facture du dessin sont l'acte délibéré d'un artiste qui ose enfin se libérer du poids d'un héritage de formes désuètes, et rêver d'une poétique nouvelle. Cependant Giandomenico rêve et ne crée pas: il n'est pas Manet, il n'est pas l'artiste qui va révolutionner la peinture. Faut-il faire de la psychologie et lui prêter un tempérament timoré? Je ne crois pas, pas plus qu'il ne faut prêter à Manet un tempérament révolutionnaire, au sens littéral et politique du terme. Le temps est venu où Giandomenico et ses contemporains rejettent l'art aristocratique du XVIIIème siècle, mais un milieu artistique prêt à favoriser les actes de subversion

²² Mariuz, op. cit.

esthétiques, comme le fera la Bohême parisienne au XIXème siècle, n'est pas sur le point de voir le jour, dans la société vénitienne en pleine débâcle. Giandomenico, accomplit sa "révolution" dans la solitude de sa maison de campagne, et ne gagne pourtant pas la réputation d'un artiste révolutionnaire. Et pour cause: en l'absence d'une structure institutionnelle venant prendre le relais de la tradition artisanale, et avant l'émergence d'un marché libre de l'art, la conversion collective du regard qui accompagne et rend possible les grands bouleversements picturaux, demeure en dehors des possibilités de l'histoire.

Illustration 5

