



La fascination pour Florence au XIXe siècle: d'Alexandre Dumas à Guy de Maupassant

Laetitia Levantis

► To cite this version:

Laetitia Levantis. La fascination pour Florence au XIXe siècle: d'Alexandre Dumas à Guy de Maupassant. Bollettino del CIRVI, 2015. hal-02966037

HAL Id: hal-02966037

<https://amu.hal.science/hal-02966037>

Submitted on 14 Oct 2020

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.

oved by a kind sympathy or by the strongest prejudice, the mindful
s eye did not miss the sharp contrasts, distinctive of a Southern city!
htaking beauty of the Straight and the signs of the late tragedies, the
ort and the poverty affecting the majority of its inhabitants, the
ion and fanaticism of the popular religion. The travelers led the
the birth of those various and intense relations that – still today – tie
rican Republic and the Peloro city together.

i. Au cours du dix-neuvième siècle la Sicile fut comprise dans les
es européens et de la Méditerranée des voyageurs américains. Partant
d'écrivain Washington Irving et jusqu'aux jeunes gens qui s'unirent
les de monsieur Garibaldi, ce furent des dizaines de citoyens des États
i, avant l'unité nationale de l'Italie, visitèrent l'île. Ils furent attirés
és par les ruines d'un ancien et glorieux passé, par sa nature primitive
ge, par la douceur de son climat et, enfin, par le caractère fier et
né de ses habitants. Très souvent leur tour de la Sicile commençait
séjour à Messine. Cet essai se propose d'en reconstruire le souvenir
amen de lettres, de journaux et de rapports de voyages. Soit qu'il était
par une sympathie bienveillante, ou bien par le préjugé le plus
tible, à l'œil attentif du voyageur ils n'échappaient pas les forts
tes, typiques d'une ville méridionale: d'une part la beauté du Détroit
er le souffle, et de l'autre les marques des tragédies sismiques les plus
s; l'intense activité du port et l'état de misère d'une grande partie de
dation; la superstition et le fanatisme des actes de la religiosité
re. Ces voyageurs furent des précurseurs à la naissance des rapports
nde intensité et multiplicité, qui – aujourd'hui encore – relient la
que aux cinquante étoiles et la ville du Peloro.

La fascination pour Florence au XIX^e siècle: d'Alexandre Dumas à Guy de Maupassant

L'Italie, cette «sage Arcadie»¹ qui fut dès le XVI^e siècle l'é-
tape privilégiée des voyageurs, demeure plus que jamais au
XIX^e siècle la terre sacrée des arts et des lettres. Tandis que Vén-
ise ou Naples attirent un nombre sans cesse croissant de visi-
teurs, la ville de Florence – qui n'était souvent, pour les voya-
geurs des XVII^e et XVIII^e siècles, qu'une halte sur la route me-
nant à Rome – exerce une fascination sans précédent sur les
écrivains, artistes et esthètes européens du XIX^e siècle qui redé-
couvrent avec émerveillement toute la richesse de son art et de
son histoire. Éblouis par la rudesse de l'architecture florentine
du *Trecento* et du *Quattrocento*, les écrivains-voyageurs de l'é-
poque romantique parvinrent à consacrer le rituel du séjour à
Florence en une expérience unique, riche de mille et une im-
pressions. Alexandre Dumas fut l'un d'eux, lui qui fit preuve
d'un attachement tout particulier pour la cité des fleurs. Nous
connaissions l'écrivain à succès «populaires» et l'homme de pa-
nache. Or, ce «Méphistophélès nègre», comme le nommait Bal-
zac, fut sans doute le plus trépidant des voyageurs du XIX^e siè-
cle. De ses séjours florentins de 1835, 1840 et 1843, il rapporte
deux récits de voyage, *Une année à Florence*² et *La Villa Pal-*

*midi*³, ainsi que deux ouvrages sur l'art de la Renaissance italienne que sont *Italiens et flamands*⁴ et *Trois maîtres*⁵, où s'expriment, cette fois, ses dons de critique d'art, un aspect inattendu de la personnalité de l'auteur dont on a peu connaissance aujourd'hui. L'enjeu de cette étude sera donc de reconstituer le goût de l'écrivain en matière d'art et de déceler toute l'originalité de sa réflexion face au concept de "Renaissance", tel qu'il apparaît dans les descriptions que les voyageurs du XIX^e siècle réservent aux œuvres d'art et aux architectures. Il s'agira ainsi d'analyser l'évolution du regard porté sur cette ville tout au long du siècle en confrontant le regard de Dumas à celui d'autres voyageurs contemporains sur l'art florentin.

Alexandre Dumas à Florence. Quand le voyageur devient conteur

«Il y a dans la curiosité des stimulants aussi énergiques que dans les élans de toute passion. Ce désir de savoir est si grand qu'il a dévoré la vie de plus d'un curieux»⁶. Nous percevons dans ces quelques lignes une sorte d'écho nous renvoyant à notre auteur et à sa manière incomparable d'aborder la vie, de l'étreindre intensément. En effet, la curiosité fut, toute sa vie, le moteur essentiel de ses actes et poussa ce voyageur insatiable à découvrir le monde. Cet appétit toujours grandissant pour le voyage qui l'amena jusqu'en Russie, fit de lui l'auteur de nombreuses "Impressions de voyage" écrites avec un souci constant d'exactitude, mais surtout avec un entrain et une drôlerie irrésistibles. Aussi, Alexandre Dumas occupe-t-il une place de choix parmi les écrivains voyageurs du XIX^e siècle. Un pays tel que l'Italie ne l'a d'ailleurs pas laissé indifférent. Ce n'est qu'en 1835 qu'il voit Florence pour la première fois. Durant ces trois semaines d'une découverte émerveillée, l'auteur observe, prend, prend des notes sur les monuments recopiés à partir des

ouvrages dont les guides, instruments indispensables au voyageur depuis des siècles, recommandent la lecture⁷. Sans doute se prépare-t-il déjà à faire de cette ville la protagoniste d'un futur ouvrage. Les années passent, un second séjour bientôt s'organise dans des circonstances assez imprévues. En effet, 1840 est une année difficile pour l'auteur. Victime de sa générosité débordante, il est rattrapé dans sa course folle par d'importants ennuis financiers. De plus, sa vie personnelle fait scandale... c'est au milieu de tout ce "tapage médiatique" qu'il quitte Paris. À un exil en province ou à la campagne, Dumas préfère l'expatriation: quitter la France et le tumulte de la vie parisienne pour un exil de trois ans dans la ville de Florence. Rendez-vous des princes en exil, la Toscane est alors le seul des états italiens où Dumas ne soit pas interdit de séjour en raison de sa sulfureuse réputation. Cette retraite sera pour lui l'occasion de mener à bien un projet qui lui tient particulièrement à cœur: exploiter le genre des "Impressions de voyage". Ainsi, pendant qu'il se consacrera à la ville même, il pourra préparer et terminer les récits de ses voyages précédents. De cet étonnement permanent face à l'art de la ville et à son passé naîtront les deux récits de voyage *Une année à Florence* et *La Villa Palmieri*⁸, où des descriptions des principaux monuments voisinent avec de nombreuses évocations historiques, ainsi que deux ouvrages sur l'art de la Renaissance.

Plus qu'un simple lieu de retraite, la ville de Florence offrira à l'auteur une initiative des plus inattendues lui permettant surtout d'améliorer considérablement ses finances. Il s'agit de l'affaire de *La Galerie de Florence*. En été 1840 on apprend que la Galerie des Offices, célèbre dans toute l'Europe, entendrait réaliser une publication de ses collections alors en plein remaniement. C'est dans ce climat de révision que tombe l'initiative d'une nouvelle illustration de la galerie. On profite donc de la présence de Dumas à Florence pour avoir de lui une "mise en scène française" de l'histoire médicéenne et lorrainaise relative aux Offices⁹. Ce document, aujourd'hui méconnu, constitue le

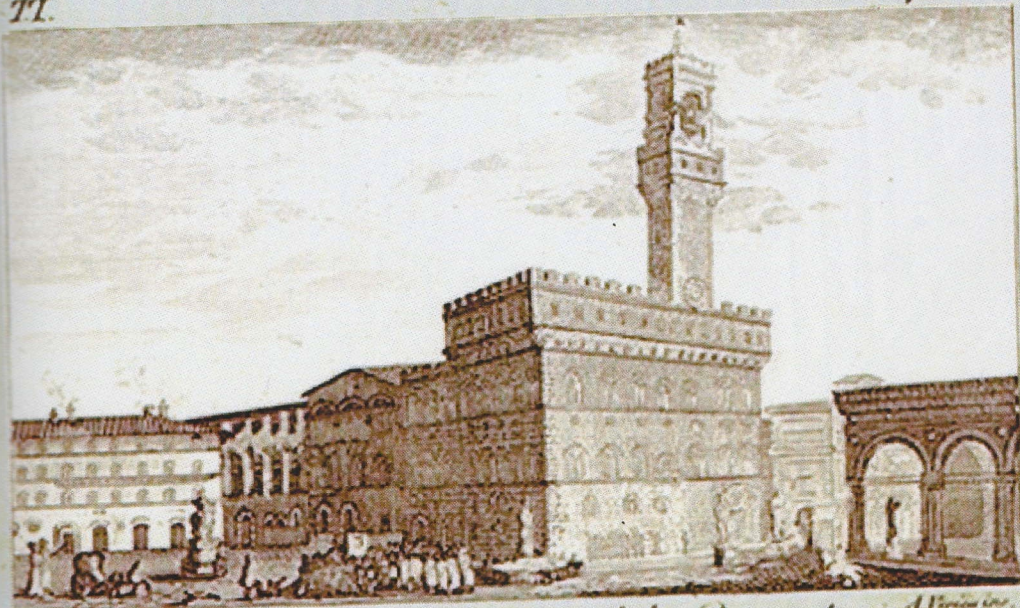
prélude aux ouvrages *Italiens et flamands* et *Trois maîtres*, dévolus à l'art italien. En effet, ces derniers sont le résultat d'une scission opérée à l'intérieur de cette œuvre principale qui contenait au départ un nombre important d'articles sur les artistes de la Renaissance italienne et flamande, mais aussi sur l'évolution de la peinture de l'Antiquité à l'âge d'or des Médicis¹⁰. Dès lors, tandis que les "Impressions de voyage" tentent de rembourser la dette parisienne, *La Galerie de Florence* permet à Dumas de mener un train de vie princier.

À Florence, Dumas a pu se trouver au contact d'un décor des plus impressionnants, devenu immanquablement support du rêve. Au fil des pages d'*Une année à Florence* ou de *La Villa Palmieri*, l'auteur parvient avec une aisance surprenante à restituer l'extraordinaire fresque historique de la ville, grâce au cadre incomparable que lui offre l'architecture florentine. Dans *Une année à Florence* – récit du premier séjour italien de 1835 – il fait découvrir à son lecteur les principaux monuments de la ville, de la cathédrale Santa Maria del Fiore à l'Orsanmichele en passant par le Palais Médicis, et le Palazzo Vecchio. Les monuments sont alors prétextes à de brillantes digressions historiques dans lesquelles l'auteur parvient avec l'aisance qui est la sienne à faire renaître sous sa plume les événements qui marquèrent le riche passé de la cité toscane: conflit opposant, à partir du XI^e siècle, les factions Guelfes aux factions Gibelines, instauration de la République à la fin du XII^e siècle ou encore avènement des Médicis aux XV^e et XVI^e siècles. Second opus des "Impressions de voyage" florentines de Dumas, *La Villa Palmieri* laisse une place également très importante à l'histoire et à l'art. En revanche, les descriptions de ses activités florentines y sont bien plus présentes et en font un ouvrage de voyage plus personnel, celui-ci se rapportant véritablement aux années d'exil de l'auteur¹¹. Cependant, la magie du récit tient surtout à l'étonnant atelier personnel dans lequel s'élaborent les œuvres, la "clé de voûte" de son travail étant une immense documentation réalisée avec le

soutien des savants et littérateurs du Cabinet Vieusseux¹² de Florence, lieu de rencontre et de documentation des voyageurs célèbres du XIX^e siècle.

En effet, pour recréer l'histoire de Florence, Dumas s'est plongé dans la chronique des XIV^e et XVI^e siècles, ainsi que dans les œuvres des plus célèbres historiens que vit naître la capitale toscane. Giovanni Villani (1276-1348), Machiavel (1469-1527), ou encore Benedetto Varchi (1502-1565), pour ne citer qu'eux, constituent donc les principaux "collaborateurs" du romancier¹³. C'est grâce à cette littérature savamment choisie qu'il parvient à réunir la matière suffisante à la rédaction des scènes historiques contenues dans les deux ouvrages. Une construction analogue domine les écrits sur l'art de Dumas. Là encore, armé d'une solide documentation, ce sont les biographies des plus grands artistes florentins que l'auteur parvient à reconstituer. Grâce à une série d'emprunts successifs à Vasari, Cellini, Quatremère de Quincy, mais surtout à l'*Histoire de la peinture en Italie* de Stendhal¹⁴, le romancier se fait le vulgarisateur de l'art de la Renaissance florentine. Car, l'essentiel demeure – dans ses ouvrages sur Florence comme dans toute son œuvre – de rendre l'histoire accessible.

Or, la fascination du romancier pour Florence et son histoire ne constitue nullement un cas isolé. Tout au long du XIX^e siècle, la cité toscane fut l'objet d'un attachement tout particulier de la part d'artistes et d'écrivains désireux de percer les mystères de celle qui fut, du XIV^e au XVI^e siècle, le berceau de la Renaissance italienne. Tentons de comparer sa vision avec celle d'autres voyageurs et d'analyser ainsi la progression de l'attention portée à l'art et à l'architecture florentine au cours du XIX^e siècle. De Dumas à Charles Dickens, Edmond et Jules de Goncourt, Hippolyte Taine ou encore Guy de Maupassant, qu'y a-t-il de commun? Comment se prolongent l'intérêt, la surprise, l'admiration, ou au contraire, le rejet pour l'art et la ville elle-même, au fil du siècle?



G. Silvestri del.

Veduta della Piazza del Granduca

A. Verico inv. 40.

1: Guglielmo SILVESTRI, Antonio VERICO, *Veduta della Piazza del Granduca*, in *Vedute pittoresche della Toscana*, Florence, 1827, vol. I, p. 285.



2: «La Galerie des Offices», Gravure de D. LANCELOT, in A. DUMAS, *La Villa Palmieri*, Paris, A. Le Vasseur, s.d., p. 35.



3: Duccio DI BONINSEGNA (1255 env.-1318), *La Vierge à l'Enfant en majesté entourée de six anges*, dite *Madone Rucellai*, 1285, tempera sur bois, 450 x 290 cm, Florence, Galerie des Offices.

Regards français sur l'art florentin

Francis Claudon souligne à juste titre que les grandes villes réunissent, pour les écrivains de l'époque romantique, «les ingrédients de l'absolu»¹⁵. En visitant Florence, c'est bel et bien au contact de l'histoire que Stendhal, Dumas, ou encore Charles Dickens rencontrent leur part d'"absolu". Sobre et imposante, l'architecture florentine des XIV^e et XV^e siècles leur permet d'approcher au plus près l'ultime témoignage d'un passé prestigieux.

Dans le regard des voyageurs qui visitent la ville en cette première moitié du XIX^e siècle, les façades des plus beaux palais de Florence ont des allures de forteresses médiévales. Pour mieux saisir l'émotion provoquée par l'austérité de cette architecture, il suffit de se reporter aux quelques lignes que Stendhal consacre en 1817 à l'architecture de Florence. Ébloui par la force et la noblesse qui se dégagent des édifices florentins, le romancier laisse avant tout parler ses sentiments et préfère, au lieu de décrire, s'attacher à l'impression ressentie. 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»¹⁶. L'émotion est aussi décuplée par les souvenirs historiques: 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». La contemplation des chefs-d'œuvre le bouleverse à un point tel qu'il est saisi d'un vertige émotionnel: «En sortant de Santa Croce [déclare-t-il], j'avais un battement de cœur, ce qu'on appelle des nerfs à Berlin; la vie était épuisée chez moi, je marchais avec la crainte de tomber»¹⁷. Plus loin, face à la cathédrale Santa Maria del Fiore¹⁸, c'est avant tout la fascination pour le Moyen Âge qu'il exprime, soit une époque de fière indépendance où ces hommes simples et sublimes étaient portés

par la seule force de leurs passions:

Cette architecture du Moyen Âge s'est emparée de toute mon âme: je croyais vivre avec le Dante. [...] Moins cette architecture vise à imiter le temple grec, plus elle rappelle les hommes qui les ont bâtis et leurs besoins, plus elle fait ma conquête. Mais, pour conserver cette illusion sombre qui, toute la journée, m'a fait rêver à Castruccio Castracani, à Ugucione della Faggiola, [...], j'évite d'abaisser mes regards sur les petits hommes effacés qui passent dans ces rues sublimes, encore empreintes des passions du Moyen Âge¹⁹.

Le témoignage de Stendhal peut à lui seul résumer le regard que les romantiques portent sur l'histoire florentine des XII^e, XIII^e et XIV^e siècles, une époque marquée par les complots, les conspirations et la vengeance. En effet, 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", par réaction anticlassique. Mais surtout, cette réhabilitation fut activement employée dans la polémique engagée par le Romantisme contre la mythologie antique. Le Romantisme célébra le Moyen Âge comme l'époque de la foi et du mysticisme, mais aussi, comme le sous-entend le romancier, en tant qu'époque où l'énergie italienne est à son sommet²⁰. Or, l'attention que Stendhal porte à l'architecture médiévale florentine est contemporaine des prémices d'une véritable histoire des arts – comprise comme s'étendant au Moyen Âge et au *Quattrocento* – à laquelle artistes et architectes des premières décennies du XIX^e siècle se montrent de plus en plus attentifs. Tandis que triomphent, dans la France de l'Empire et de la Restauration, le rayonnement du goût néoclassique en matière d'architecture, les édifices médiévaux font également l'objet d'une reconsidération attentive, et ce, depuis la parution en 1810 de *l'Histoire de l'art par les monuments, depuis sa décadence au IV^e siècle, jusqu'à son renouvellement au XVI^e siècle*²¹ de Jean-Baptiste-Louis-

Georges Séroux d'Agincourt (1730-1814), 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 siècle²². Cette "révolution" du goût qui tend à ébranler la toute puissance du dogme classique, et dont Séroux d'Agincourt fut un des acteurs majeurs, suscite, à partir des années 1840, toute une série de publications sur l'architecture romane, gothique et renaissance française de la part d'architectes comme Daniel Ramée²³ (1806-1887), d'historiens d'art comme Jules Gailhabaud²⁴ (1810-187?), ou d'historiens comme Adolphe Berty²⁵ (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 architecturale²⁶. C'est dans ce contexte culturel extrêmement fécond, où s'insère le débat sur la Renaissance, que se situe le séjour florentin d'Alexandre Dumas.

Pour Dumas, la visite de Florence n'est pas synonyme de malaise émotionnel, mais permet une approche presque tangible des événements historiques dont les édifices furent témoins. Aussi, le Palais Strozzi – parfait exemple d'une maison florentine à bossages – incarne-t-il, à lui seul, toute l'élégance et la rudesse de l'architecture du XV^e siècle. Captivé par ce prodige de pierres, le romancier ne tarit pas d'éloges sur cet édifice dont la pureté des formes exprime de manière éclatante toute la magie des siècles renaissants. Il exprime ainsi son admiration pour le sombre édifice dans le tout premier chapitre de *La Villa Palmieri*: «Aucune chronique, [...], si pittoresque qu'elle soit, ne fera comprendre comme ce livre de pierre [...], les amours et les haines du quinzième siècle»²⁷. L'architecture offre alors au voyageur une visualisation du temps pétrifié dans les pierres. Environné d'histoire, ce dernier circule à travers rues et ruelles de Florence comme à travers autant de strates temporelles, à la recherche des souvenirs prestigieux de l'ancienne République toscane.

Parmi les édifices les plus forts en souvenirs, le Palazzo Vecchio 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 Piazza della Signoria et du Palazzo Vecchio²⁸. Sur les conseils d'un ami, écrit-il, il change d'itinéraire pour aborder la place: «On m'avait recommandé, pour ne rien perdre de son aspect grandiose, d'y arriver par une des rues qui débouchent en face du Palais-Vieux. Nous nous rappelâmes la recommandation»²⁹. Dumas arrive donc par la Via dei Calzaiuoli. Face à un tel spectacle, il bascule dans un univers quasi 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'Ancien, [...]».³⁰ Tout aussi ému, l'écrivain anglais Charles Dickens qui visite la ville en 1846, fait état de sa première impression à la découverte de Florence dont les palais, les places, les rues sont «magnifiquement sévères et sombres»:

Dans chaque rue, de vieux palais extraordinaires, [...], font grise mine, en leur état revêche de jadis. [...] Quand nous rentrons, comme les rues nous paraissent à nouveau solennelles et majestueuses, [...], avec leurs grands palais sombres et tristes, et toutes leurs légendes: pas seulement des histoires de pouvoir et de main de fer, mais de développement triomphant des arts et des sciences pacifiques!³¹

Plus que son aspect externe, c'est l'intérieur du Palazzo Vecchio qui exerce sur l'imagination de l'auteur une puissante attraction et lui procure un sentiment de terreur délicate. Aussi, le romancier compare-t-il volontiers l'édifice au «château d'O-

trante pour sa pesante et sinistre atmosphère»³². La fascination exercée par Florence sur les voyageurs anglais a des motivations variées et complexes. Depuis le XVIII^e siècle, ils sont de plus en plus nombreux à séjourner dans la capitale toscane si bien qu'ils y ont leur propre cimetière. À ceci s'ajoute le fait que se sont constitués en ville et dans les environs certains points de référence stables devenus par la suite des étapes rituelles pour les Anglais de passage. Mais, c'est avec les chantres du Romantisme que Florence devient une destination de tout premier ordre. De Byron à Shelley qui y séjournent respectivement en 1817 et 1819, sans oublier Samuel Rogers, Elizabeth Brownings et son mari, ou encore John Ruskin dans la seconde moitié du siècle³³, les voyageurs britanniques, tout comme les nombreuses familles de l'aristocratie russe, feront de Florence l'une des villes les plus cosmopolites du XIX^e siècle³⁴. Or, le chef-lieu toscan ne conquiert pas ses hôtes par un spectacle qui, semblable à la lagune de Venise ou au pittoresque des ruines romaines, peut se réduire à un stéréotype touristique³⁵. La rigueur intellectuelle de ses architectures, la rationalité d'un paysage conçu par la main de l'homme, et surtout, l'extraordinaire omniprésence de l'histoire, font de Florence et ses collines un microcosme idéal aux yeux du citadin londonien ou parisien. En revanche, le caractère féodal et obscur de l'architecture florentine qui étonne et parle si vivement aux imaginations de nos romantiques, semble moins apprécié par les Goncourt qui visitent la ville dans les années 1850. En effet, ces derniers demeurent insensibles à cette impression magique. Sans doute sont-ils trop empreints de l'esprit délicat du XVIII^e siècle³⁶ pour que la rudesse des palais florentins ne les charme. Ainsi écrivent-ils à propos de Florence : «Ville toute anglaise, où les palais sont presque du triste noir de la ville de Londres, [...] — une ville qui n'a pour elle que le bon marché de la vie, et le merveilleux musée des Uffizi»³⁷. Quoique très hostiles au début de leur séjour, ils reconnaîtront néanmoins que Florence est «un charmant et désirable endroit

de la terre à habiter» et qu'elle conserve «la poésie des villes mystérieuses du Moyen Âge»³⁸.

Aussi, tel que nous le percevons à travers le témoignage de Dickens, la cité toscane s'offre à lire tel un vaste palimpseste. Au détour des rues et ruelles de la ville, les voyageurs romantiques semblent circuler dans un univers imaginaire où le poids de leur culture littéraire reparaît à chaque fois³⁹. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que ce regard exclusivement tourné vers les témoignages artistiques du passé n'induisse une réelle négation de l'actualité architecturale de la ville. En effet, le rejet pour la modernité et les édifices récents est une constante dans les récits de voyageurs du XIX^e siècle. Pour Dumas, la juxtaposition des chefs-d'œuvre architecturaux et des bâtiments modernes n'est pas sans susciter une certaine déception. Aussi, accorde-t-il le plus grand mépris à ces «pauvres édifices modernes qu'on dirait faits pour les voyageurs d'un jour»⁴⁰. Quelques décennies plus tard, en 1889, Guy de Maupassant établit un constat similaire qu'il étend à l'indifférence générale de la foule qui côtoie quotidiennement les chefs-d'œuvre de la Renaissance :

Quand on se promène [...] dans cette ville unique, [...], où les hommes de la Renaissance ont jeté des chefs-d'œuvre à pleines mains, on se demande avec stupeur ce que fut l'âme [...], ivre de beauté [...] de ces générations secouées par un délire artiste. [...] Mais, plus on est conquis par la séduction de ce voyage dans une forêt d'œuvres d'art, plus on est envahi par un bizarre sentiment de malaise [...]. Il provient de l'étonnant contraste de la foule moderne si banale, si ignorante de ce qu'elle regarde avec les lieux qu'elle habite. On sent que l'âme délicate, hautaine et raffinée du vieux peuple disparu qui couvrit ce sol de chefs-d'œuvre, [...] n'exalte plus les désirs vulgaires de cette population sans rêves⁴¹.

L'extrait cité ici se place à la suite d'une réflexion très critique sur l'architecture de son temps et en particulier sur la Tour

Eiffel qui représente à ses yeux toute la médiocrité de son époque⁴². Dans ce profond mépris du monde moderne, Florence incarne un refuge pour l'auteur.

Parmi les nombreuses églises que détient la ville, Santa Maria del Fiore et Santa Croce rassemblent la majeure partie des impressions de nos voyageurs. Dans *Une année à Florence*, c'est par le Duomo que Dumas choisit de commencer le récit de ses visites. Aussitôt, son ampleur inspire à l'auteur l'image d'un "colosse": «Son premier aspect est magnifique, [...], et 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 gigantesque»⁴³. Pour l'historien d'art Hippolyte Taine, qui séjourne à Florence en 1864, si la cathédrale est une représentation parlante du sentiment religieux des hommes du Moyen Âge, cette construction ne peut en aucune façon égaler la clarté du vocabulaire architectural de l'Antiquité. Il s'agit, selon lui, d'une lacune qui trouve sa source dans le Christianisme lui-même:

Voyons donc ce célèbre Dôme ; la difficulté est de le voir. Il est sur un sol plat, et pour que l'œil pût embrasser sa masse, il faudrait abattre trois cents maisons. En ceci apparaît le défaut des grandes constructions du Moyen Âge ; [...]. Le spectateur en saisit un fragment [...] mais l'ensemble lui échappe ; l'œuvre de l'homme n'est plus proportionnée aux organes de l'homme. [...] À partir du Christianisme, les conceptions de l'homme ont outre-passé ses forces, et l'ambition de l'esprit n'a plus tenu compte des limitations du corps. L'équilibre s'est rompu dans la machine humaine; avec l'oubli de la mesure, le goût de la bizarrerie s'est établi⁴⁴.

En élevant des cathédrales vers le ciel, en bâtissant des églises d'une ampleur considérable pour exprimer leur foi, les bâtisseurs du Moyen Âge ont brisé les règles de l'harmonie et de la mesure en architecture. Pour ce partisan du classicisme, la fantaisie des architectes de cette époque était telle qu'ils allèrent

jusqu'à poser «sans raison et sans symétrie», «des campaniles ou des clochers, comme un peu isolés en avant ou à côté des cathédrales»⁴⁵. D'ailleurs, on ne peut que percevoir une certaine réserve de la part de l'auteur qui juge l'architecture de Santa Maria del Fiore, édifice du XIV^e siècle, des plus étranges:

Pour le reste, sauf les arcades ogivales, le monument n'est pas gothique, il est byzantin, ou plutôt original: c'est une créature d'une forme nouvelle et mixte comme la civilisation nouvelle et mélangée dont elle est l'enfant. On y sent la force et l'invention, avec une pointe d'étrangeté et de fantaisie⁴⁶.

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 Quincy⁴⁷, ou Séroux d'Agincourt⁴⁸, qui définissaient l'architecture pré-renaissante en Italie du Nord comme le produit d'une double influence à la fois byzantine et gothique. Par opposition à ces siècles de "bizarrerie" architecturale⁴⁹, la Renaissance italienne aura pour sens, selon Taine, de sauver l'Antiquité dans une Europe germanisée par les invasions barbares. Aussi, l'immense Duomo de Florence ne trouve-t-il grâce à ses yeux que pour le renouvellement des formes qui s'y opère: en effet, qu'il s'agisse de ses sobres et puissants «murs romains», ou encore des proportions de la coupole plus tardive de Brunelleschi, l'auteur 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":

L'antiquité grecque et latine, l'orient byzantin et sarrasin, le Moyen Âge germanique et italien, tout le passé ébréché, amalgamé, transformé, semble alors avoir bouilli de nouveau dans la fournaise humaine, pour se couler en nouvelles formes, sous la main des nouveaux génies, Giotto, Arnolfo, Brunelleschi et Dante⁵⁰.

Taine, dont le voyage en Italie précède de quelques mois sa nomination à l'École des Beaux-Arts où il enseignera l'esthétique et l'histoire de l'art à la place de Viollet-le-Duc, représente le retour au calme et à l'ordre dans un contexte de lutte entre partisans du classicisme et modernistes qui n'ont «d'yeux que pour le Moyen Âge»⁵¹ selon la définition de Beulé, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts. Le voyage d'Italie lui permet, outre une approche des œuvres qui sera déterminante dans la construction de sa critique d'art, d'élaborer un système de jugement qui laisse une grande place au déterminisme scientifique caractéristique du contexte intellectuel de la seconde moitié du XIX^e siècle. Tout comme Viollet-le-Duc dans ses voyages en Italie, il remarque le lien profond reliant l'art au climat, à la conformation physique des lieux. Dès lors, la Renaissance italienne ne fut possible pour Taine que par la force d'"instincts nationaux" naturellement enclins à d'intenses passions primordiales. Son éclosion se caractérise par un développement sans précédent de l'individu – aspect essentiel de cette "âme italienne" que Burckhardt met également en évidence dans sa *Civilisation de la Renaissance en Italie*⁵² – qui, guidé par un sentimentalisme exacerbé, forge «une langue nouvelle» où «la poésie et la pensée ne s'occupent qu'à décrire l'amour et à l'exalter»⁵³.

Principal lieu de célébration des grands hommes d'Italie, Santa Croce fait partie des monuments les plus appréciés des voyageurs du XIX^e siècle. Cette église franciscaine du XIII^e siècle, qui rassemble les tombeaux et les monuments de plusieurs grands personnages d'Italie, de la Renaissance au XIX^e siècle, est donc 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 Alighieri⁵⁴. C'est avec un profond recueillement que Dumas pénètre dans ce sanctuaire de la culture occi-

dentale qui le touche tout particulièrement pour sa sobriété. Cette «magnifique montagne de marbre»⁵⁵ 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'exil»⁵⁶. Cette apparente austérité est renforcée par l'absence de revêtement sur la façade qui déçoit plus d'un de nos auteurs. 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 Croce⁵⁷: «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 frustrer que les autres»⁵⁸. 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'à partir de 1853 que Santa Croce sera dotée, tout comme Santa Maria del Fiore, d'une façade de style éclectique, œuvre de Nicola Matas⁵⁹.

Or, les édifices florentins, aussi nombreux soient-ils, ne constituent pas l'essentiel des descriptions contenues dans les récits de voyage. 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 les voyageurs. Tout d'abord, la visite des alentours du Duomo comprenant le Baptistère et le Campanile leur permet de se familiariser avec les œuvres de quelques-uns des grands acteurs de la sculpture du XV^e siècle, à l'image de Ghiberti et de Donatello. Pour Dumas, les portes de bronze du Baptistère, œuvre de l'orfèvre et sculpteur Lorenzo Ghiberti, provoquent à la fois enthousiasme et admiration. Face à la célèbre porte dite «du Paradis», une anecdote lui revient aussitôt en mémoire: «C'est la fameuse porte de bronze de Ghiberti. Michel-Ange avait toujours peur que Dieu enlevât ce chef-d'œuvre à Florence pour en faire la porte du ciel»⁶⁰. C'est donc à la performance technique

et à la beauté du travail de l'artiste que Dumas semble porter un grand intérêt. On remarque qu'il ne s'attache nullement à l'idée de progrès ou d'innovation dans la construction de l'espace et dans la mise en scène contenues dans chacun des nombreux panneaux des portes dont Ghiberti est l'auteur. Quelques années plus tard, Hippolyte Taine se montre, lui, plus sensible à l'aspect "plastique" et à l'esthétique d'une telle œuvre. Ce qui séduit l'auteur, ce sont en effet l'ingéniosité de la composition alliée à la dignité antique dont sont empreints les personnages:

Quand on sent aussi vivement la perfection classique, on n'est pas loin d'y atteindre. Vers 1400, [...] il obtient de fabriquer les deux portes, et l'on voit renaître sous sa main la pure beauté grecque, non pas seulement l'imitation du corps réel comme l'entend Donatello, mais le goût de la forme idéale et accomplie⁶¹.

Enfin, par une analyse stylistique des plus brillantes, il se plaît à comparer l'œuvre de Ghiberti – seul artiste que l'on puisse, selon lui, réellement assimiler à Raphaël⁶² – à une véritable "peinture de bronze": «Ghiberti manie le bronze comme le ferait un peintre; [...] par l'emploi de la perspective, par la variété et la dégradation des plans successifs qui se reculent et qui s'enfoncent, ses sculptures sont presque des tableaux»⁶³. Une réflexion identique transparait chez Maupassant à la fin du siècle. En effet, celui-ci considère que «les portes du Baptistère de Saint-Jean de Florence, par Ghiberti, [sont des] bas-reliefs si vivants et si dramatiques qu'ils ont plutôt l'air de toiles peintes»⁶⁴. Ces lignes extraites du roman *Notre cœur* qui met en scène, entre autres, un sculpteur dénommé Prédolé qui voue un véritable culte aux maîtres du passé, permettent au romancier d'exprimer ici sa profonde admiration pour l'art de Ghiberti, artiste complet capable d'exceller en sculpture comme en peinture. Son analyse s'étend ensuite à l'ensemble de l'école florentine des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles, en mettant en évidence la variété des talents des

artistes du temps. Aussi, écrit-il en évoquant Prédolé:

Il définit et caractérisa la peinture des sculpteurs et la sculpture des peintres d'une façon si claire [...] que les regards l'écoutaient autant que les oreilles. Faisant reculer sa démonstration à travers l'histoire de l'art, et cueillant des exemples d'époques en époques, il remonta jusqu'aux premiers maîtres italiens, peintres et sculpteurs en même temps, Nicolas et Jean de Pise, Donatello, Lorenzo Ghiberti⁶⁵.

Du célèbre Donatello, il est une œuvre qui ne cesse d'attirer la curiosité des voyageurs. Il s'agit du *Prophète Habacuc*, que Dumas remarque dans l'une des six niches du campanile de Giotto que l'artiste avait réservées à six statues de prophètes. Pour l'auteur, la statue que l'on surnomme "lo Zuccone"⁶⁶, «est un chef-d'œuvre de naturel et de modelé»⁶⁷. De même, Taine salue la capacité de cet artiste à "toucher" au plus près le réel afin d'accentuer au maximum l'expression de ses personnages:

[...] dans les statues de Donatello, dans ce chauve si expressif, dans le sentiment de la vie réelle et naturelle qui éclate chez les orfèvres et chez les sculpteurs, on verra la preuve que la transformation commencée sous Giotto est déjà faite⁶⁸.

Il est également le seul de nos voyageurs à évoquer le *David* de Donatello. Le premier nu de la Renaissance, dont le naturalisme est jugé d'assez mauvais goût par Jacob Burckhardt, est pour Taine «élégant» et «bien posé» bien qu'il ait «les coudes pointus et les bras d'une maigreur extrême»⁶⁹.

Dans les textes de nos auteurs, la sculpture du XVI^e siècle est 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 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*⁷⁰ où le sculpteur dépeint, sur un mode épique, la scène de la fonte de sa statue. Face à cette dernière, Dumas⁷¹ ne fait pas autre chose. L'œuvre qu'il a tant de fois imaginée, et surtout son piédestal, l'enchantent au plus haut point:

Le Persée que Benvenuto Cellini a tant de fois appelé un chef-d'œuvre, qu'il est devenu de mode de lui contester ce titre, et qui au reste vaut à peu près tout ce qui se faisait dans la même époque. [...] Mais ce qui est vraiment délicieux, ce dont personne ne contestera le ravissant caractère, ce sont les figurines du piédestal [...] ⁷².

En revanche, plusieurs décennies plus tard, Taine ne succombe pas à la tentation lyrique. Face à la statue, c'est davantage au réalisme et à l'esprit antiquisant qui s'en dégage que l'auteur s'attache:

Celui-ci est un éphèbe grec, une sorte de Mercure nu [...] ; certainement la statuaire de la Renaissance renouvelle ou continue la statuaire antique, non pas la première, celle de Phidias, qui est calme et toute divine, mais la seconde, celle de Lysippe, qui cherche la vérité humaine [...] ⁷³.

À son tour, Guy de Maupassant considère Benvenuto Cellini comme l'artiste typique de la Renaissance florentine. Son art est pour lui le reflet d'une force particulière mais aussi d'une grande délicatesse de détail. Ce dernier nous est d'ailleurs évoqué dans *Notre cœur* où, dans les paroles du sculpteur Prédolé, semble transparaître la sensibilité de Maupassant lui-même:

Ce fut une espèce d'ivresse qui s'empara du sculpteur. [...] Il énonça, sur l'œuvre de Cellini, des idées gracieuses et fines, comme l'art du divin ciseleur; puis, sentant qu'on l'écoutait, [...], il raconta ses impressions sur toutes les merveilles d'art connues par lui, [...], et rendit visible l'é-

trange griserie que la grâce des formes faisait entrer par ses yeux dans son âme⁷⁴.

Faisant abstraction de l'héritage antique qui fait le fondement de la Renaissance florentine, 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 nos visiteurs, il n'en est pas de même pour l'imposant *David* de Michel-Ange. En effet, il peut paraître étrange que cette œuvre ait pu déplaire à certains voyageurs du XIX^e siècle. Pour Dumas, le *David*, une des deux «gigantesques sentinelles»⁷⁵ 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*⁷⁶, 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 place»⁷⁷. En revanche, aucune réflexion sur les œuvres de la Piazza della Signoria n'est présente dans le récit des Goncourt, pour qui cette place a plutôt l'air «d'un déballage d'antiquités»⁷⁸.

L'évolution de la peinture florentine du XIII^e au XV^e siècle⁷⁹ occupe une place de choix dans les descriptions que les voyageurs réservent à l'art italien. Fascinés par la légende des grands maîtres du passé qu'ils découvrent grâce à la traduction française des *Vies* de Vasari⁸⁰ – qui paraît de 1839 à 1842 – nos voyageurs, ainsi familiarisés avec les principales époques de l'art italien, n'apposent donc pas un regard vierge de toute influence sur les chefs-d'œuvre de la peinture florentine⁸¹. Plus que toute autre, c'est avant tout la peinture de dévotion qui exerce un profond impact sur nos auteurs, leur permettant ainsi

d'apprécier l'éclosion des formes et du vocabulaire stylistique de la Renaissance.

L'intérêt de Dumas-critique d'art à Florence se porte surtout sur les peintres de sujets religieux. Ceci transparait dans *La Villa Palmieri*, mais surtout dans *Italiens et flamands* où, amateur de peinture, il manifeste un goût particulier pour l'exaltation de la foi. Cet attrait irrésistible pour la peinture religieuse apparaît dans son récit à travers l'éloge des peintres primitifs qui, dans leur simplicité formelle, ont su faire triompher le sentiment religieux. Le romancier, qui déclare ouvertement faire partie des «enthousiastes du XIII^e siècle»⁸², se livre dans *La Villa Palmieri* à une puissante exaltation du mythe de Cimabue⁸³ (1272-1302), maître et précurseur de Giotto. En effet, l'artiste apparaît dans le texte de Dumas, tout comme chez Vasari, comme un «élu» désigné pour renouveler la peinture du XIII^e siècle. Et l'auteur ne cache pas son enthousiasme lorsqu'il visite, à Santa Maria Novella, le lieu où se trouve entreposée une «Madone entourée d'anges»⁸⁴ qui serait de la main de Cimabue. Il s'agit pour Dumas d'insister sur les origines de la peinture à Florence, lesquelles demeurent profondément liées à cet artiste. En se servant de Plin l'Ancien dans l'introduction d'*Italiens et flamands* – et plus précisément du chapitre II du livre XXXV de *L'Histoire naturelle* concernant la peinture de l'Antiquité – l'auteur déclare la mort de l'art avec la chute de l'empire romain. L'arrivée de l'art chrétien en Italie à travers l'œuvre de Cimabue est alors perçue par l'auteur 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 bûchers, glissant dans le vin et dans le sang»⁸⁵. Cependant, en évoquant ainsi les origines de la peinture et en élevant Cimabue au rang de «génie national», Dumas ne fait que prolonger la gloire du mythe que l'historiographie de la Renaissance a porté avec elle. En effet, Cimabue est déjà mentionné par Dante dans le Chant X de son *Purgatoire* où ce dernier rappelle que Giotto est son seul succes-

seur. De même, Giovanni Villani, que Dumas a lu, insistera sur la démarche novatrice de Cimabue qui ouvrit la voie à Giotto. C'est ainsi que voit le jour ce mythe «du héros fondateur et national auquel il suffira à Vasari d'ajouter une touche providentielle»⁸⁶. Dans ses choix artistiques, il est certain que son éducation religieuse eut un profond impact sur notre auteur. Cependant, un autre facteur est à prendre en compte. Il s'agit du romantisme qui exalta non seulement le "mythe" de l'âme, mais aussi, dans les siècles précédant la Renaissance, les idéaux de sainteté, d'héroïsme et de génie: la redécouverte du Moyen Âge a donc poussé les romantiques à "entrer" dans une nouvelle religiosité teintée de mysticisme⁸⁷. Aussi, dans la ferveur quasi-religieuse que Dumas réserve aux primitifs, 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 dédaignés⁸⁸.

Davantage attaché aux figures tutélaires de l'art italien du XVI^e siècle que sont Michel-Ange et Raphaël, Hippolyte Taine émet quelques réserves quant à l'esthétique des œuvres d'artistes primitifs qu'il qualifie de «peintres en bâtiment, copistes à la toise, et dont la niaiserie est grotesque»⁸⁹. Cependant, il reconnaît les progrès apportés par Cimabue à la peinture florentine:

Voici cinq ou six journées que je passe [...], aux *Uffizi*, au couvent de Saint-Marc, [...]. On y peut compter tous les pas de la peinture, [...]; sinon dans cet âge à demi-barbare, elle n'intéresse guère. De quels bas-fonds n'est-elle pas sortie! D'un ouvrier à un artiste, la distance est infinie, [...]. Pareillement, si raide que soit Cimabue, il appartient déjà au nouveau monde, car il invente et exprime; [...]. On comprend que la Madone de Santa Maria Novella, dont les mains sont si maigres et qui nous semble si morne, ait excité "l'émerveillement de tous, au point qu'on mena le roi d'Anjou dans l'atelier [...]"⁹⁰.

Le voyageur cite ici un passage entier emprunté à Vasari. Dumas fait de même lorsqu'il évoque l'arrivée de l'œuvre dans l'église «précédée des trompettes de la république»⁹¹. L'anecdote de la procession lors du transport du tableau à l'église, à laquelle Charles d'Anjou aurait participé, de même que la visite du roi dans l'atelier du peintre est typique de la gloire artistique attribuée par Vasari à Cimabue. Bien que plusieurs décennies les séparent, l'opinion d'un auteur comme Guy de Maupassant sur l'art des primitifs rejoint celle de Dumas. Sans émettre aucune critique ni considération d'ordre esthétique, celui-ci laisse s'exprimer son émerveillement pour ces vierges primitives «aux traits innocents, aux cheveux pâles, idéales et mystiques, [...]», qu'il a pu contempler à Florence, et qui s'opposent, selon lui, aux vierges de Raphaël, «pleines de santé»⁹².

Aux yeux d'Alexandre Dumas, c'est par l'expression des personnages que transparait toute la religiosité d'une œuvre. Elle est le fil conducteur avec lequel le peintre peut espérer toucher le spectateur. C'est dans le chapitre d'*Italiens et flamands* dédié à Masaccio qu'il se livre à cette réflexion sur le rôle de l'expression en peinture, véritable tremplin à l'intensité des passions. En effet, pour l'historien Giorgio Vasari, Masaccio est surtout celui qui a «libéré l'art de ses maladresses»⁹³. Nous retrouvons ceci chez Dumas, qui, lui, insiste sur l'innovation apportée par l'artiste en peinture: «[...] Il trouva une chose nouvelle et inconnue jusqu'alors: l'expression»⁹⁴. Car, pour l'auteur, donner l'expression à une peinture n'est pas seulement tenter de toucher au plus près le naturalisme, c'est surtout «reproduire la création divine»⁹⁵ et parvenir à donner la vie: «L'expression est à l'art ce que l'âme est à la matière. Dieu crée l'homme, [...] ; mais l'homme n'est encore qu'une machine: Dieu le touche du doigt, il ouvre les yeux, il pense, il sent, il exprime»⁹⁶. L'auteur reprend ici strictement les propos de Stendhal, l'une des nombreuses sources de ses écrits sur l'art. Bien que le passage sur Masaccio, dans l'*Histoire de la peinture en Italie*, provienne de

*La Storia pittorica della Italia*⁹⁷ de l'abbé Lanzi, le discours de Stendhal concernant l'expression relève de sa propre interprétation, toutefois fortement influencée par les *Réflexions sur la poésie et la peinture*⁹⁸ de l'Abbé Dubos, théoricien de l'art du XVIII^e siècle. Ce dernier soutient que le peintre doit avant tout s'attacher à l'expression, le coloris étant secondaire. Mais Stendhal a surtout retenu de cet ouvrage qu'en tant que création humaine, l'art demeure indissociable du pays qui l'a vu naître. La pensée de Dubos imprègne donc son récit lorsqu'il souligne que la science d'un artiste doit avant tout toucher l'âme du spectateur: «L'expression est tout l'art. Un tableau sans expression n'est qu'une image pour amuser les yeux un instant. [...] Par l'expression, la peinture se lie à ce qu'il y a de plus grand dans le cœur des grands hommes [...]»⁹⁹. Pour Hyppolite Taine, présent à Florence dans les années 1860, les fresques du Carmine sont le résultat d'un progrès significatif dans l'histoire de l'art occidental. L'extrême réalisme de ces œuvres captive le voyageur qui s'interroge sur la capacité de Masaccio à dôtter de noblesse les personnages les plus ordinaires de ses fresques:

Il copie le réel, [note-t-il] mais il le copie *en grand*. [...] D'où vient donc que ces personnages vivent d'une vie supérieure? Comment se fait-il que l'exacte imitation du réel n'en soit point l'imitation servile?¹⁰⁰.

L'auteur de *La Philosophie de l'art* qui exalte sur le modèle de Vasari l'image de Masaccio, artiste isolé du monde et uniquement préoccupé par son art, se livre, dans la contemplation des fresques de la chapelle Brancacci, à une profonde réflexion sur la *Mimésis*. Taine, pour qui la nature de l'œuvre d'art ne saurait se réduire à une imitation parfaite, reconnaît à la peinture de Masaccio une fonction supérieure: celle de communiquer à ses personnages une présence sensible et visible «par la solidité de la charpente osseuse, dans l'emmanchement des muscles et des tendons, [...] dans le frissonnement universel de la peau sur la

chair qui se contracte»¹⁰¹. Le processus créateur de Masaccio, qui témoignait déjà d'une connaissance parfaite de l'anatomie, insuffle donc une énergie vitale, une structure morale à ses personnages: «voilà pourquoi cette peinture, [note-t-il], quoique assise sur le réel atteint l'idéal»¹⁰².

En tant que représentant le plus éclatant de la peinture idéaliste du XV^e siècle, Fra Angelico est certainement l'artiste qui suscite les plus vives émotions chez Dumas. 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 extase»¹⁰³. La magie de cette peinture, véritable symbole de dévotion religieuse, demeure, pour Dumas, 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 chapelle»¹⁰⁴. Cependant, 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, [écrit-il], 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 sainte [...]»¹⁰⁵. De la même manière, Taine et les Goncourt se livrent à une évocation du peintre pleine de poésie. En effet, pour ces auteurs de la seconde moitié du XIX^e siècle, Fra Angelico demeure le peintre contemplatif, «étranger au monde» et qui «continuait au milieu des sensualités et des curiosités nouvelles, la vie innocente et toute ravie en Dieu que les *Fioretti* décrivent»¹⁰⁶. Sa peinture est perçue comme délicate¹⁰⁷, presque enfantine, et, selon Taine, éloignée de la vérité anatomique: «Ses personnages ne sont pas des corps, [dit-il]. Leur expression touchante [...] ne suffit pas à les animer; ils restent hiératiques et raides; il n'a compris que leurs âmes»¹⁰⁸.

En revanche, Filippo Lippi, peintre de sujets religieux, est

pour Dumas le parfait contraste¹⁰⁹ de l'Angelico. Ce dernier désapprouve surtout les physionomies trop populaires de ses personnages et trouve qu'«aucune [de ses] productions ne respire [...] la foi ardente du Beato Angelico»¹¹⁰. Cette même réflexion sur l'aspect populaire des personnages de Lippi est reprise par Taine, sans que soit perdu de vue le net progrès technique marquant l'œuvre de l'artiste. Mais, le peintre demeure, sous sa plume, le «moine fougueux et joyeux vivant» que nos voyageurs se plaisent à évoquer, lui dont les vierges ne sont que de «bonnes fillettes bornées et nullement sublimes, [...]»¹¹¹.

Enfin, le culte de l'Antiquité qui constitue l'un des fondements de la Renaissance italienne est très violemment critiqué par Dumas qui n'hésite pas à qualifier cette réminiscence stylistique dans les œuvres d'art d'"hérésie", ou encore d'"invasion du paganisme"¹¹². 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. Selon lui, la mythologie en peinture permet la seule reproduction d'une "apparence", sur un mode proprement charnel où tout sentiment est absent. Aussi, est-il plus facile de peindre de «belles formes» que de transmettre le sentiment religieux en peinture: «C'est qu'on a plus vite fait tout un corps voluptueux qu'un regard inspiré; c'est qu'il est plus facile de peindre tout cet Olympe avec ses passions humaines que la Vierge seule avec sa révélation divine»¹¹³. Cette "hérésie", ainsi encouragée par le mécénat des Médicis, a détourné l'art de la voie religieuse «dans laquelle l'avaient fait entrer Cimabue, Giotto et l'Ange de Fiesole»¹¹⁴. Or, qu'en est-il d'un peintre tel que Botticelli qui partage son art entre scènes religieuses et mythologiques? La position qu'il occupe dans l'histoire de l'art est pour Dumas toute particulière. Dans le court passage d'*Italiens et flamands* concernant cet artiste, l'auteur exprime toute son admiration pour ses œuvres et souligne que «chez Botticelli, le génie idéaliste [est] le même, qu'il peign[e] la Madone en adoration [...], ou Vénus

[...] caressée par les Zéphyr»¹¹⁵. En revanche, Taine et les Goncourt concentrent davantage leur attention sur le modelé, la technique et l'étrange langage spirituel contenu dans son art. Avec eux, Botticelli est le maître tourmenté et mélancolique «d'une peinture un peu surnaturelle» aux anges «élégamment souffreteux»¹¹⁶.

Dans leurs jugements sur l'art florentin, les critères retenus par nos auteurs sont divers. Enthousiastes et exaltés, les romantiques sont les premiers à souligner la performance technique du sculpteur ou du peintre, conférant ainsi à l'artiste, une gloire supérieure. Si l'illusion naturaliste de certaines œuvres les enchantent, ils accordent une valeur toute particulière au sentiment qui, pour eux, trouve sa plus parfaite expression dans la peinture idéaliste. Enfin, dans l'exaltation du sentiment religieux, le mythe du primitif¹¹⁷ célébré en tant qu'idéal de perfection est particulièrement révélateur de cette toute autre lecture de l'art qui voit le jour avec les romantiques, lesquels affirment, par pure réaction anticlassique, la totale négation de ce fondement de la Renaissance florentine qu'est la culture antique¹¹⁸. La position de Dumas est à cet égard particulièrement révélatrice d'un climat culturel qui, dans les années 1830-1840, accorde une attention grandissante aux témoignages artistiques de l'Italie pré-rennaissante. Dans son attachement à l'expression du sentiment religieux en peinture et dans la ferveur, elle aussi quasi-religieuse, que ce dernier réserve aux peintres primitifs, de Cimabue à Fra Angelico, son attitude apparaît donc assez similaire à celle caractérisant ce mouvement tardif en France qui triomphe à partir de 1830 sous l'impulsion donnée par les parutions successives de *L'Art chrétien* (1836) de François Rio¹¹⁹ – grâce auquel la doctrine est désormais constituée en faveur de la peinture sacrée – ainsi que *De la peinture chrétienne en Italie*¹²⁰ (1837) du comte de Montalembert. Par conséquent, la critique d'art du romancier, qui découvre avec émerveillement les témoignages artistiques de la Florence du *Trecento* et du *Quattrocento*, est indisso-

ciable du contexte culturel et intellectuel français où artistes et historiens d'art s'engagent, à l'époque romantique, dans un vaste mouvement de réévaluation de l'architecture médiévale, de la peinture pré-raphaélite, de la peinture pré-giottesque, de l'art roman ou encore de l'art romain tardif, pour s'opposer au goût diffusé par les Académies coupables d'avoir détourné les arts de la pureté des formes du Moyen Âge. On constate ainsi qu'il inclut à son propre concept de "Renaissance" ces époques médiévales jadis "maudites" parce que trop "barbares", mais cependant adoptées par ceux qui se voulaient différents. Ainsi, la Renaissance de Dumas aboutit à une vision assez originale s'étalant du Haut Moyen Âge au XVI^e siècle, qu'il considère comme l'âge d'or de l'art italien, même si son ressentiment vis-à-vis de la peinture "païenne" l'amène à éliminer tout un pan de la création picturale de cette période.

Outre leur appréciation sur le réalisme de la sculpture du XV^e siècle, c'est néanmoins à la peinture que Taine et les Goncourt semblent attacher le plus d'importance. Captivés par le chatolement des couleurs des peintres idéalistes, le regard des Goncourt est, lui, doublement amoureux du temps qui a produit l'œuvre d'art comme de sa plasticité. Profondément subjective, leur "écriture artiste" laisse entrevoir une critique poétique de la peinture offrant au détail un rôle essentiel dans la compréhension de l'œuvre et de la société qui l'a produite. Quant à Taine, désireux de percevoir l'évolution de l'art florentin, il demeure trop attaché à la perfection classique pour apprécier pleinement l'art des primitifs toscans, dont il reconnaît pourtant les progrès et l'inventivité. Enfin, l'historien d'art inclut à sa critique une donnée importante: celle de l'appartenance à la "race" et au "milieu" qui anime le débat sur la Renaissance¹²¹ dans la seconde moitié du siècle depuis Daniel Ramée et Viollet-le-Duc qui insistent sur son origine latine et méditerranéenne. Ce déterminisme scientifique, qui marque profondément la critique de Taine, s'unit à une vision structuraliste qui appréhende l'œuvre d'art à un système

semblable à un organisme humain. Indissociable du milieu qui l'a vue naître, l'œuvre picturale ou architecturale devient donc, sous la plume de Taine, pareille à une totalité qu'il analyse en disséquant les parties séparément. Aussi, dans la construction de sa critique d'art, l'auteur emploie-t-il à dessein la description détaillée, ce mode propre de la critique d'art des Salons (de ceux de Diderot, comme de ceux de Huysmans), que celui-ci parvient à élever au rang d'"art". Il s'agit donc bel et bien d'un art de décrire que l'on pourrait aisément rapprocher de l'écriture artiste des Goncourt.

Indifférents au présent, nos auteurs ne voyagent donc, à Florence, qu'à travers l'histoire. Elle incarne pour eux ce rêve du passé auquel architectures et œuvres d'art permettent d'accéder. À la lecture de ces quelques témoignages, il est à remarquer qu'elle demeure, tout au long du siècle, la cité mythique du Haut Moyen Âge dont les monuments "fantastiques" exaltent l'imagination. Avec la même puissance, Florence devient, à l'extrême fin du XIX^e siècle, la "ville du sentiment" pour laquelle Maupassant fait preuve d'un attachement quasi-sensuel en tant qu'ultime cité où la rupture libératrice avec la société contemporaine semble possible.

Laetitia LEVANTIS

(1) A. BRILLI, *Un paese di romantici briganti: gli italiani nell'immaginario del Grand Tour*, Bologne, Il Mulino, 2003, p. 130.

(2) A. DUMAS, *Une année à Florence*, Paris, Dumont, 1841.

(3) A. DUMAS, *La Villa Palmieri*, Paris, Dolin, 1843.

(4) A. DUMAS, *Italiens et flamands*, Paris, Michel Lévy, 1862, 2 vol.

(5) A. DUMAS, *Trois maîtres*, Paris, Michel Lévy, 1861.

(6) A. DUMAS, *Les Quarante-cinq*, (1^{ère} éd. Paris, A. Cadot, 1847-1848, 10 vol.), Paris, Calmann-Lévy, 1888, tome I, p. 111.

(7) En effet, pour préparer son séjour florentin, notre voyageur a pris soin de se procurer les ouvrages suivants: *Le Manuel du voyageur en Italie* (Paris, Audin, 1835) de Ferdinando ARTARIA; *Le Guide de Florence et de ses environs* (Florence, Gaspard Ricci, 1841); les *Lettere su Firenze* (Milan, Presso Antonio Antonio Fortunato Stella e Figli, 1827) du comte Tullio DANDOLO; *La Metropolitana fiorentina illustrata* (Florence, Giuseppe Molini, 1820) de Gabriele DEL ROSSO; et enfin, *La Piazza del Gran Duca di Firenze co'suoi monumenti disegnati da Francesco Pieraccini, incisi da Giovanni Paolo Lasinio* (Florence, L. Bardi, 1830).

(8) Notons que ces ouvrages bénéficièrent d'une parution régulière dans «La Revue de Paris» et dans «La Presse» de 1840 à 1842.

(9) L'ouvrage intitulé *La Galerie de Florence* (Florence, Società Editrice, 1844) se présente sous la forme de cinq volumes incluant de nombreuses gravures dont certaines sont l'œuvre d'Hector de Garriod, principal collaborateur de Dumas pour ce travail. Voir L. LEVANTIS, *La Renaissance florentine vue par Alexandre Dumas*, mémoire de maîtrise préparé sous la direction de C. CHÉDEAU et B. URBANI, Université de Provence, 2003, pp. 30-33.

(10) *Italiens et flamands* rassemble la part la plus importante des articles présents dans *La Galerie de Florence*. Dumas y ajoutera les biographies, plus tardives, d'Agnolo Gaddi, Botticelli, Jacopo da Pontormo, Filippo Lippi et Giovanni-Antonio Sogliani, tandis que, dans l'ouvrage *Trois maîtres*, une place particulière est réservée à Michel-Ange, Raphaël et Titien. Ces deux éditions définitives furent précédées de nombreuses publications dans la revue «L'Artiste», et ce, dès le retour d'exil de Dumas en 1843. Nous ne nous attarderons pas sur les biographies des artistes présents dans *Trois maîtres*, le portrait de Michel-Ange qu'en fait Dumas ferait à lui seul l'objet d'une étude.

(11) Sur les différents séjours florentins de Dumas, voir L. LEVANTIS, *op. cit.*, pp. 11-19.

(12) Le Cabinet Vieusseux (*Gabinetto scientifico-letterario G. P. Vieusseux*) – fondé à Florence en 1819 par Giovan Pietro Vieusseux (1779-1863), marchand d'origine genevoise – devint l'un des plus importants points de rencontre et d'échanges culturels de l'Italie du XIX^e siècle. Il siégera jusqu'en 1873 dans le Palazzo Buondelmonti, sur la Piazza Santa Trinità. Sur le rôle du Cabinet Vieusseux à Florence, voir *Vieusseux e il "Vieusseux". Storia e cronaca di un istituto di cultura e del suo fondatore* (catalogo delle mostre, Firenze, Palazzo di Parte Guelfa, Palazzo Strozzi, Palazzo Corsini Suarez, 20 ottobre-10 dicembre

1979), Florence, Gabinetto Vieusseux, 1979; M. Bossi, *Il gabinetto Vieusseux e il contesto del viaggio di conoscenza nel primo Ottocento*, «Italiens», Revue d'Études Italiennes, Université de Provence, n° 2, *Voyager à la découverte de l'identité et/ou de l'altérité*, 1998, pp. 145-159. Maurizio Bossi est l'actuel directeur du Centre d'études romantiques du Cabinet Vieusseux qui siège désormais au Palazzo Strozzi.

(13) En effet, les sources sur lesquelles Dumas fait reposer son œuvre sont abondantes. Outre le chroniqueur florentin Giovanni Villani et sa *Cronica dalla Torre di Babel fino al 1348* ([1^{ère} éd. Florence, 1587], Florence, ed. F. Gherardi-Dragomanni, 1844-45), Benedetto Varchi et sa *Storia fiorentina* ([1^{ère} éd. Venise, 1721], Florence, 1838-41), ou encore Machiavel et ses *Istorie fiorentine* ([1^{ère} éd. Florence, 1532], trad. française, Paris, Defer de Maisonneuve, 1789, 2 vol.), nous pourrions également citer Giovanni Gaetano Bottari et sa *Raccolta di lettere sulla pittura scritte dai più celebri personaggi dei sec. XV, XVI, XVII*, 7 vol. ([1^{ère} éd. Rome, 1754-83], Bologne, Gualandi, 1844), ainsi que 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.

(14) Pour la rédaction de ses biographies d'artistes, Dumas s'est servi des *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* de Giorgio Vasari (trad. de Jeauron et Leclanché, Paris, 1839-1842, 10 vol., [1^{ère} éd. Florence, Torrentino, 1550; 2^{ème} éd. Florence, Giunti, 1568]), de la célèbre *Vie et ouvrages de Raphaël* de Quatremère de Quincy (Paris, Ad. Le Clere et Cie, 1833, édition revue et augmentée, [1^{ère} éd. Paris, 1824]), ainsi que des *Mémoires* de Benvenuto Cellini (Milan, 1809; trad. fr. Léopold Leclanché, 1847, [1^{ère} éd. Naples, Pietro Martelli, 1728]). Enfin, l'*Histoire de la peinture en Italie* de Stendhal (Paris, P. Didot, 1817, 2 vol.), pour laquelle il s'est lui-même énormément documenté, représente, à l'image de Vasari, une des sources les plus importantes de notre auteur. Sur les sources utilisées par Stendhal, voir L. LEVANTIS, *op. cit.*, pp. 45-47.

(15) F. CLAUDON, *Le voyage romantique*, Paris, Philippe Lebaud, 1986, p. 8.

(16) STENDHAL, *Rome, Naples et Florence*, (1^{ère} éd. Paris, Delaunay, 1826), Paris, Gallimard, 1987, p. 272. Sur Stendhal à Florence, voir M.-M. MARTINET, *Le voyage d'Italie dans les littératures européennes* (Paris, P.U.F., 1996, pp. 190-193); C. PELLEGRINI (dir.), *Stendhal e la Toscana*, Florence, Sansoni, 1962.

(17) *Ibid.* Le trouble ressenti par le romancier devant les beautés florentines a donné son nom au "syndrome de Stendhal", soit un sentiment de faiblesse soudaine provoqué par les œuvres d'art. Sur ce point, voir G. MAGHERINI, *La Sindrome di Stendhal* (Florence, Gruppo Editoriale Fiorentino, 1989).

(18) 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.

(19) *Ibid.*, pp. 274-275. Le terme «leurs besoins» est à comprendre dans le sens de besoins défensifs. Ajoutons que Stendhal n'est pas le seul à dénigrer l'art antique. Nous verrons que Dumas partage le même point de vue.

(20) Sur ce mouvement de "reconquête" du Moyen Âge auquel s'ajoute égale-

ment la naissance du mythe des origines de la littérature italienne, voir L. FEBVRE, *Michelet et la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1992. Notons que cette vision mythique de la Florence du Moyen Âge se double chez certains voyageurs d'une réflexion sur l'organisation politique et sociale des cités italiennes, et plus particulièrement sur le modèle républicain. Pour Dumas, la lutte des florentins aux XII^e et XIII^e siècles pour préserver l'indépendance de leur cité et soulever ainsi le joug de la féodalité, de la papauté et du Saint-Empire romain germanique, est bien la plus pure expression de cette "énergie italienne" dont les luttes et les sacrifices ont permis de forger, à Florence, une société hiérarchisée profondément égalitaire. Aussi, peut-on dire que la célébration de l'âge d'or de la République florentine sert de "support d'expression" aux convictions républicaines de l'auteur qui perçoit le système politique florentin tel un modèle à suivre pour les sociétés modernes.

(21) J.-B.-L.-G. SÉROUX D'AGINCOURT, *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. Sur l'importance de l'œuvre de Séroux d'Agincourt dans cette nouvelle "lecture" de l'architecture médiévale, voir H. LOYETTE, *Séroux d'Agincourt et les origines de l'histoire de l'art médiéval*, «Revue de l'art», n° 48, 1980, pp. 40-56; P. GRIENER, *La fatale attraction du Moyen Âge. Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt et l'"Histoire de l'art par les monuments" (1810-1823)*, «Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte», n° 54, 1997, pp. 225-234; D. MONDINI, *Mitteralter im Bild. Séroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800*, Zürich, Zürich InterPublishers, 2005; A. CIPRIANI, *Una proposta per Seroux d'Agincourt. La Storia dell'Architettura*, «Storia dell'arte», n° 11, 1971, pp. 211-261.

(22) Précisons que les idées qu'il diffuse dans son ouvrage ne peuvent être séparées du contexte de redécouverte des trésors nationaux et d'admiration pour l'art médiéval en France, auquel prennent part de nombreux artistes et historiens d'art depuis les années 1790. Nous pensons notamment à l'engagement d'Alexandre Lenoir (1761-1839) pour la réhabilitation progressive de l'art du Moyen Âge, ainsi qu'à l'œuvre d'Aubin-Louis Millin (1759-1818) qui se consacre à l'étude et à la conservation du patrimoine antique français dès le début de la Révolution.

(23) Nommé architecte diocésain chargé des édifices de Beauvais en 1848, Daniel Ramée est l'auteur de nombreuses études parmi lesquelles il convient de citer le *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.), ainsi que *Le Moyen Âge monumental et archéologique, ou vues des édifices les plus remarquables de cette époque en Europe, avec un texte explicatif exposant l'histoire de l'art d'après les monuments. Introduction générale* (Paris, Hauser, 1843).

(24) J. GAILHABAUD, *Monuments anciens et modernes*, Paris, Firmin-Didot, 1844-1850, 4 vol.

(25) A. BERTY, *Dictionnaire de l'architecture du Moyen Âge*, Paris, A. Derache, 1845; A. BERTY, *Les grands architectes français de la Renaissance*, Paris, C. A. Aubry, 1860.

(26) Sur l'attention nouvelle que portent architectes et théoriciens de l'art du XIX^e siècle sur l'architecture gothique et pré-renaissante des villes italiennes, voir 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, n° 37, 2011, pp. 49-66; 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, Mardaga, 2004.

(27) A. DUMAS, *La Villa Palmieri*, (1^{ère} éd. Paris, Dolin, 1843), Paris, A. Le Vasseur, s. d., p. 4. Parmi les voyageurs convoqués dans cette étude, Dumas est le seul à évoquer le Palais Strozzi.

(28) Voir illustr. n° 1 et n° 2.

(29) A. DUMAS, *Une année à Florence*, (1^{ère} éd. Paris, Dumont, 1841), Paris, François Bourdin, 1991, p. 56.

(30) *Ibid.* Quelques décennies plus tard, Hippolyte Taine s'exprime à peu près de la même façon: «Le petit livre où sont toutes ces histoires est de Dino Compagni, un contemporain de Dante, il est grand comme la main [...] et on peut l'emporter avec soi dans sa poche. Entre deux monuments, [...] on en lit quelques morceaux, une rixe, une délibération, une sédition, et les pierres muettes deviennent parlantes» (H. TAINE, *Voyage en Italie*, tome II, *D'Assise à Florence*, [1^{ère} éd. Paris, L. Hachette, 1866], Paris, éd. Complexe, 1990, p. 127).

(31) C. DICKENS, *Images d'Italie*, (titre original: *Pictures from Italy*, Londres, Bradbury & Evans, 1846), Paris, éd. A. Barthélemy, 1990, pp. 243-245.

(32) *Ibid.*, p. 243. L'allusion au château d'Otrante n'est pas anodine. Elle renvoie à l'ouvrage «terrifiant» d'Horace Walpole (1717-1797), *The Castle of Otranto, a Gothic Story* (1764) qui passe pour l'œuvre fondatrice du roman noir et dont la vogue, dans l'Angleterre de la fin du XVIII^e siècle, coïncide avec le romantisme.

(33) Sur les voyageurs britanniques à Florence au XIX^e siècle, voir *Firenze e l'Inghilterra: rapporti artistici e culturali dal XVI al XX secolo* (catalogue de l'exposition du Palais Pitti, Florence, juillet-septembre 1971), Florence, Centro Di, 1971; O. HAMILTON, *The Divine Country. The British in Tuscany, 1372-1980*, Londres, André Deutsch, 1982; G. ARTOM TREVES, *Anglo-fiorentini di cento anni fa*, Florence, Sansoni, 1953.

(34) Les voyageurs européens, essentiellement russes et anglais, forment un flux qui ne cessera d'augmenter. Comme l'a montré Luigi Tomassini, il y avait, en 1818, 9760 étrangers à Florence. Ils seront 12984 en 1847, soit quelques années après le départ de Dumas (L. TOMASSINI, *Itinerari e viaggiatori. Verso una nuova percezione della Toscana nel secondo Ottocento*, in M. BOSSI [dir.], *Viaggio in Toscana, percorsi e motivi del secolo XIX*, Venise, Marsilio, 1998, p. 240).

(35) Sur le rôle et l'importance du support iconographique dans la culture visuelle des voyageurs des XVIII^e et XIX^e siècles et dans leur approche des villes italiennes, voir M. A. FUSCO, *Il "luogo comune" paesaggistico nelle immagini di massa. Il "topos" tra vedutismo e turismo nei secoli XVIII-XIX*, in *Storia d'Italia*, V, *Il paesaggio*, Turin, Einaudi, 1982, pp. 764-85.

(36) En effet, ils ont permis au XIX^e siècle de redécouvrir le siècle des Lumières par l'ouvrage *L'Art du XVIII^e siècle* (1875).

(37) E. et J. DE GONCOURT, *L'Italie d'hier, notes de voyage, 1855-1856*, Paris, Charpentier Fasquelle, 1894, p. 73.

(38) *Ibid.*, p. 462.

(39) Sur la fortune littéraire des écrivains et poètes italiens dans la France romantique, voir H. LEVILLAIN, *L'Italie des voyageurs romantiques. La littérature sans les livres?*, in M. COLIN (dir.), *Heurs et malheurs de la littérature italienne en France* (Actes du colloque de Caen, 25-26 mars 1994), Caen, Presses Universitaires de Caen, 1995, pp. 25-35; G. DOTOLI, *Traduction et italianisme en France au XIX^e siècle. Une nouvelle approche*, in G. DOTOLI, V. CASTIGLIONE MINISCHETTI, F. SCHIROSI, R. MUSNIK, M. T. PULEJO, *Les traductions de l'italien en français au XIX^e siècle*, Fasano/Paris, Schena/Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2004, pp. 7-111.

(40) A. DUMAS, *op. cit.*, p. 3.

(41) G. DE MAUPASSANT, *La vie errante*, Paris, P. Ollendorff, 1890, pp. 47-48. Il s'agit du récit d'un voyage de Gênes en Sicile fait en 1889. Sur la déception des voyageurs face aux constructions modernes des villes italiennes, voir A. BRILLI, *op. cit.*, p. 86.

(42) En effet, note-t-il en évoquant son voyage en Toscane: «J'ai quitté Paris et même la France, parce que la tour Eiffel finissait par m'ennuyer trop. [...] J'ai senti qu'il me serait agréable de revoir Florence, et je suis parti...» (*Ibid.*, p. 239).

(43) A. DUMAS, *op. cit.*, p. 45.

(44) H. TAINE, *op. cit.*, p. 131.

(45) *Ibid.*

(46) *Ibid.*, p. 132.

(47) Une authentique exigence de connaissances historiques et archéologiques nouvelles ainsi qu'un vif désir d'instrumentaliser ces mêmes connaissances au profit du développement d'une théorie complète des arts marquent l'œuvre de Quatremère de Quincy (1755-1849). Celui-ci voyage en Italie de 1776 à 1780, puis à nouveau en 1783 et 1784, fréquentant le milieu romain d'artistes et d'amateurs qui propagent les nouvelles idées artistiques et archéologiques de Winckelmann. Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-arts de 1816 à 1839, il laisse une abondante production où l'architecture de l'Italie moderne, secondaire par rapport au modèle antique, tient une place importante. 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), contient de nombreuses notices sur des architectes, des thèmes ou des édifices italiens mais il comprend aussi son premier essai sur l'architecture égyptienne. Il convient d'ajouter à cette œuvre, qui obtint un succès considérable dans la première moitié du siècle, le recueil de vies d'architectes intitulé *Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes du XI^e jusqu'à la fin du XVIII^e siècle* (Paris, Renouard, 1830, 2 vol.) qui reprend des notices publiées dans le *Dictionnaire*. On peut ajouter à cela les monographies sur Raphaël et Michel-

Ange: *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël*, Paris, Gosselin, 1825; *Histoire de la vie et des ouvrages de Michel-Ange Buonarroti*, Paris, Gosselin, 1825. Sur Quatremère de Quincy, voir R. SCHNEIDER, *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts*, Thèse présentée à la faculté de lettres de l'université de Paris, Paris, Librairie Hachette, 1910 ; L. BARIDON, *Le "Dictionnaire d'architecture" de Quatremère de Quincy: codifier le néoclassicisme*, in C. BLANCKAERT, M. PORRET (dir.), *L'Encyclopédie méthodique (1782-1832): des Lumières au positivisme*, Genève, Droz, 2006, pp. 691-718.

(48) Or, à la différence de Quatremère de Quincy – défenseur attitré de la théorie du Beau idéal dans la France de la première moitié du XIX^e siècle – Séroux d'Agincourt jugeait important de réévaluer la place de l'architecture médiévale dans l'histoire de l'art en accordant aux monuments gothiques une place et un rôle non négligeables dans l'évolution des formes et des modes de construction. Aussi, dénonce-t-il l'injustice avec laquelle ses prédécesseurs avaient dénigré l'art des siècles précédant la Renaissance dans le chapitre *Règne du système d'architecture dit "Gothique", depuis les IX^e, X^e, et XI^e siècles, jusqu'au milieu du XV^e siècle* de son *Histoire de l'art par les monuments*, où il s'applique à définir l'usage du terme "gothique" dans l'historiographie artistique. De Vasari aux précurseurs de l'histoire de l'art du siècle des Lumières, «ce mot, [dit-il], a été employé pendant longtemps pour qualifier tout genre de construction qui s'éloignait des bons principes de l'architecture grecque ou romaine, comme si les Goths qui s'emparèrent de l'Italie au V^e siècle étaient les auteurs de cette corruption du goût. C'était errer sur les causes; cette opinion est détruite, quant au fond; mais la dénomination a survécu à l'opinion qui l'avait fait adopter (J.-B.-L.-G. SÉROUX D'AGINCOURT, *op. cit.*, tome 1, p. 55).

(49) Le commentaire de Taine sur l'art du Moyen Âge occupe une part importante de sa *Philosophie de l'art* (Paris, L. Hachette, 1865-1869, 5 vol.) qui rassemble les cours d'esthétique et d'histoire de l'art qu'il professa à l'École des Beaux-Arts à partir d'octobre 1864. Sa critique consiste en une exaltation du style classique, non seulement en termes d'esthétique, mais aussi en termes de morale. L'art gothique y est présenté comme maladif, une caractéristique qu'il étend à l'ensemble de l'époque médiévale: «Ces âmes à l'imagination malade rejettent la colonne, [...] les proportions équilibrées, la belle nudité de l'architecture antique. Elles ne sympathisent point avec ces êtres qui semblent naître sans peine et durer sans efforts, qui arrivent à la beauté en même temps qu'à l'existence, et dont l'excellence foncière n'a besoin ni d'addition ni d'ornement» (H. TAINE, *Ibid.*, vol. I, p. 82). Sur la critique d'art de Taine, voir P. LOMBARDO, *Hippolyte Taine ou la critique sans l'art*, «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», 1985, n° 37, pp. 179-191.

(50) H. TAINE, *op. cit.*, p. 133.

(51) E. BEULÉ, *L'École de Rome au XIX^e siècle*, «La Revue des Deux Mondes», décembre 1863, vol. 48, p. 917.

(52) J. BURCKHARDT, *Civilisation de la Renaissance en Italie*, (titre original : *Die Kultur der Renaissance in Italien*), Basel, Schweighauser, 1860. Or, l'idée de

“Renaissance” associée au triomphe de l’énergie vitale – c’est-à-dire le culte passionné de la *Virtù* des hommes des XV^e et XVI^e siècles qui incarnent, pour les romantiques, l’audace et l’énergie italienne – fait également l’objet de longs développements dans *Le Cicerone. Guide de l’art antique et de l’art moderne en Italie* ([1^{ère} éd. 1855], trad. française, Paris, F. Didot, 1892). Burckhardt y élabore un concept de Renaissance qui trouve plus précisément son incarnation dans les mœurs et la vie sociale des grands centres artistiques italiens et qui n’est donc pas seulement le début du mouvement intellectuel qui va s’amplifier avec les Lumières. Cette pensée est également proche de celle d’Hippolyte Taine. Sur les réminiscences de la pensée de Burckhardt dans la critique de l’art de la Renaissance italienne formulée par Taine, voir M. CRÉPON, *L’art de la Renaissance selon Burckhardt et Taine (la question des appartenances)*, «Revue germanique internationale», n° 13, «Écrire l’histoire de l’art. France-Allemagne 1750-1920», 2000, pp. 131-139.

(53) H. TAINE, *op. cit.*, p. 33. La référence à Dante se précise lorsque l’auteur évoque l’expression de l’amour divin contenue dans la *Divine Comédie*, œuvre fondatrice de la langue et de la littérature italiennes au XIII^e siècle: «Je viens de relire la *Vita nuova* et quelques chants du *Paradis*; le sentiment est si intense qu’il fait peur: ces hommes habitent dans la région brûlante où la raison se fond» (*Ibid.*).

(54) Il convient de revenir ici sur la fascination exercée par l’œuvre du poète sur les voyageurs européens du XIX^e siècle. Si les romantiques, comme Stendhal et Dumas, en font un véritable mythe – l’incarnation du “génie italien” du Moyen Âge – sa fortune prend une dimension toute autre dans le contexte de l’Italie du *Risorgimento* où celui-ci devient la référence symbolique des aspirations civiles et identitaires de la nation dont il est considéré comme l’idéal fédérateur, du point de vue linguistique et politique. Sur la redécouverte et la célébration de Dante au XIX^e siècle, voir *Dante vittorioso. Il mito di Dante nell’Ottocento* (catalogue de l’exposition de la Biblioteca Nazionale Centrale de Florence, 31 mai-31 juillet 2011), Turin, Umberto Allemandi, 2011; A. PÉZARD, *Comment Dante conquiert le France aux beaux jours du Romantisme (1830-1855)*, in *Studi in onore di Carlo Pellegrini*, Turin, Società Editrice Internazionale, 1963, pp. 683-706.

(55) A. DUMAS, *La Villa Palmieri*, p. 29.

(56) *Ibid.*

(57) 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 1871 et se terminèrent en 1887.

(58) A. DUMAS, *op. cit.*, p. 29.

(59) G. FANELLI, *Firenze, architettura e città*, Florence, Vallecchi, 1973, p. 392.

(60) A. DUMAS, *Une année à Florence*, p. 52. Cette porte se trouve face à la cathédrale. Elle fut commandée en 1425 par la Calimala, la corporation florentine des marchands de laine, responsables de l’entretien et de l’embellissement du baptistère. Elle se compose d’un ensemble de bas-reliefs de bronze doré présentant

des scènes de l'Ancien Testament. Commencée en 1429 elle ne fut terminée qu'en 1452. La première des autres portes du baptistère est l'œuvre d'Andrea Pisano (1331-36); le thème en est, comme il se doit, la vie de Saint-Jean Baptiste. Quant à la seconde, conçue par Lorenzo Ghiberti et son atelier de 1404 à 1424, elle présente des scènes du Nouveau Testament.

(61) H. TAINE, *op. cit.*, p. 139.

(62) En effet, Taine établit une intéressante réflexion sur les similitudes de l'art du sculpteur avec celui de Raphaël: «Aucun homme, sauf Raphaël, n'a mieux retrouvé ce moment unique de l'invention naturelle [...], moment précieux où l'œuvre d'art sans intention devient une œuvre de morale» (*Ibid.*).

(63) *Ibid.*, p. 141.

(64) G. DE MAUPASSANT, *Notre cœur*, (1^{ère} éd. Paris, Ollendorf, 1890), Paris, Flammarion, 1991, p. 209.

(65) *Ibid.*, p. 208.

(66) *Le prophète Habacuc*, (1427-1435, marbre, 194 x 54 x 38 cm), est empreint d'une "gravité" romaine aux antipodes de l'élégance gothique. Il fut surnommé *zuccone*, littéralement "grosse courge", à cause de la forme de sa tête. L'œuvre est aujourd'hui exposée au Museo dell'Opera del Duomo.

(67) A. DUMAS, *Une année à Florence*, p. 52. Notons que Dumas est le seul à évoquer un monument tel que l'Orsanmichele où il reconnaît notamment le fameux *Saint Georges* de Donatello.

(68) H. TAINE, *op. cit.*, p. 135.

(69) *Ibid.*, p. 208.

(70) Voir B. CELLINI, *Mémoires*, (1^{ère} éd. Naples, Pietro Martelli, 1728), Paris, éd. de la Renaissance, 1963, pp. 433-440.

(71) En effet, Dumas a lu avec un grand intérêt les *Mémoires* de l'artiste florentin. On peut même dire que le mythe de Benvenuto Cellini, qui incarne pour nos romantiques «l'homme ardent, prompt à la main, prêt à tirer l'épée» (L. FÉVRE, *Michelet et la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1992, p. 294), naît grâce à la diffusion de cet ouvrage. Dès lors, nombreux seront les auteurs qui en reprendront les faits les plus marquants: de Dumas avec *Ascanio* (1843), à Berlioz avec l'opéra *Benvenuto Cellini* (1838) en passant par Lamartine qui reprend le récit du sculpteur dans le XCIX^e et le C^e Entretien de son *Cours de littérature* (1856-1869).

(72) A. DUMAS, *op. cit.*, p. 62.

(73) H. TAINE, *op. cit.*, pp. 127-128.

(74) G. DE MAUPASSANT, *op. cit.*, pp. 209-210.

(75) A. DUMAS, *op. cit.*, p. 62.

(76) En effet, Michel-Ange accentua l'expression de son visage afin d'obtenir un effet de tension maximale au moment où le personnage s'apprête à lancer sa fronde, ainsi que le volume de certaines parties du corps. La statue devait être visible de loin.

(77) *Ibid.* La statue demeura à l'entrée du Palazzo Vecchio jusqu'en 1873 et fut ensuite placée au musée de l'Académie. Tout comme Dumas, Stendhal trouve

le *David* de Michel-Ange «fort médiocre» et pense que «les jambes surtout sont lourdes» (STENDHAL, *Histoire de la peinture en Italie*, [1817] Paris, Gallimard, 1996, p. 382). Ajoutons que, ni les Goncourt, ni Taine ne l'évoquent dans leurs écrits.

(78) E. et J. DE GONCOURT, *op. cit.*, p. 73.

(79) Nous ne traiterons pas ici du XVI^e siècle pour mieux nous concentrer sur l'éclosion de la Renaissance en peinture, de Cimabue à Botticelli.

(80) G. VASARI, *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, trad. de Jeauron et Leclanché, Paris, 1839-1842, 10 vol. Nous pourrions ajouter à cela une autre édition, plus ancienne: *Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, parue à Milan dans la célèbre «Collezione dei Classici italiani», 1807-1811, 16 vol. Parmi les rééditions florentines des *Vite*, nous citerons celle de Stefano Audin (1822, 6 vol.), ainsi que celle exécutée par une société d'érudits chez Passigli (1832-1838).

(81) Notons qu'au XIX^e siècle, de nombreux auteurs caressent alors l'idée de fournir à leur tour une «histoire de l'art italien» sur le modèle de Vasari. Cette démarche commune à des écrivains-voyageurs tels que Stendhal, Dumas, Lamartine, Balzac (avec *Le chef-d'œuvre inconnu* [1831-1837]), Michelet ou encore Musset (*Le fils du Titien* [1838]) s'associe en quelque sorte à ce genre pictural qui s'est développé en France dès 1830 et qui se basait sur l'histoire des maîtres d'autrefois, formant ainsi «une sorte de «légende dorée» des peintres illustres calquée sur les *Vies* de Vasari» (R. SABRY, *Raconter les pouvoirs de la peinture*, in «Poétique», n° 121, 2000, p. 95). Il s'agit d'une vogue dans la peinture française des années 1830, mettant en scène les anecdotes de Vasari au sujet des grands peintres.

(82) A. DUMAS, *La Villa Palmieri*, p. 7.

(83) Cimabue n'est évoqué que dans *La Villa Palmieri* et n'apparaît pas dans les écrits artistiques de Dumas que sont *Italiens et flamands*.

(84) A. DUMAS, *op. cit.*, p. 7. En fait, il n'en est rien car cette «Madone entourée d'anges» n'est autre que la *Madone Rucellai* (1285, tempera sur bois, 450 x 290 cm. Florence, Offices) du peintre Duccio (1255 env.-1318). Cette œuvre se trouvait jadis dans la chapelle des Bardi avant d'être déplacée dans la chapelle voisine dite «Rucellai», où Dumas put la voir. Elle fut longtemps attribuée à Cimabue – notamment par Vasari qui ne fait que répéter les divers témoignages de ses sources florentines – mais en 1889 un acte ignoré pendant des siècles fut retrouvé, prouvant que l'œuvre fut commandée par les recteurs de la Confraternità dei Laudesi de Santa Maria Novella à Duccio, le 5 avril 1285 (E. CARLI, *Duccio*, Milan, Electa, 1999, p. 11). Voir illustr. n° 3.

(85) A. DUMAS, *Italiens et flamands*, (1^{ère} éd. Paris, Michel Lévy, 1862), Paris, A. Le Vasseur, s. d., p. 17.

(86) É. POMMIER, *Les débuts de l'histoire de l'art à Florence*, in É. POMMIER (dir.), *Histoire de l'histoire de l'art, de l'Antiquité au XVIII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1995, tome 1, p. 17. Voir également E. H. GOMBRICH, *The Renaissance conception of artistic progress and its consequences*, dans *Norm and Form*.

Studies in the art of the Renaissance, Londres, Phaidon Press, 1978, pp. 1-10.

(87) Il convient de souligner quelle immense admiration Dumas porte au moine dominicain Savonarole. En effet, dans le dernier chapitre d'*Une année à Florence*, il se livre à un puissant éloge du combat mené par le moine dans la Florence du XV^e siècle. Car plus qu'un homme qui s'est battu pour ses convictions, Savonarole est pour Dumas un véritable prophète annonciateur de la Vérité, dont le destin est comparable à celui du Christ.

(88) Notons qu'en France, cet engouement touche également la peinture contemporaine que l'on tente de rénover par l'exemple des primitifs. 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, Arthéna, 1987.

(89) H. TAINE, *op. cit.*, p. 145.

(90) *Ibid.*, pp. 145-146.

(91) A. DUMAS, *La Villa Palmieri*, p. 7.

(92) G. DE MAUPASSANT, *La vie errante*, p. 46.

(93) G. Vasari, cité dans la Préface d'A. Chastel, *Ibid.*, p. 2.

(94) A. DUMAS, *Italiens et flamands*, p. 22.

(95) *Ibid.*

(96) *Ibid.*

(97) L. LANZI, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin preso la fin del XVIII secolo*, (1^{ère} éd. Bassano, Remondini, 1789, 3 vol.), Florence, Marchini, 1825, 6 vol.

(98) Abbé J.-B. DUBOS, *Réflexions sur la poésie et la peinture*, Paris, J. Mariette, 1719, 2 vol. L'ouvrage connu de nombreuses rééditions jusqu'en 1770.

(99) STENDHAL, *Histoire de la peinture en Italie*, p. 131. Voici ce que nous retrouvons chez Dumas: «L'expression est donc l'extrême résultat de l'art. La perspective est pour les algébristes, le dessin pour les pédants, le coloris est pour les imagistes: l'expression est pour quiconque a une âme» (A. DUMAS, *op. cit.*, p. 22). Sur les réflexions de Stendhal face à l'art italien, voir L. VENTURI, *Histoire de la critique d'art*, (1^{ère} éd. Turin, Einaudi, 1964), Paris, Flammarion, 1969, pp. 42-54; P. BERTIER, *Stendhal et ses peintres italiens*, Genève, Droz, 1977.

(100) H. TAINE, *op. cit.*, pp. 182-183.

(101) *Ibid.*, p. 183.

(102) *Ibid.*, p. 184.

(103) A. DUMAS, *La Villa Palmieri*, p. 31.

(104) *Ibid.*, p. 31.

(105) *Ibid.*, p. 32.

(106) H. TAINE, *op. cit.*, p. 192.

(107) Quant aux Goncourt, c'est le caractère précieux des couleurs employées par l'artiste qui les charme. Ainsi notent-ils à son sujet: «Peintre tout particulier [...] et qui paraît peindre sous le coup d'une espèce d'hallucination du ciel chrétien entr'ouvert [...]. [...] Coloriste vraiment paradisiaque, [...]» (E. et J. DE GONCOURT, *L'Italie d'hier...*, p. 142).

(108) H. TAINE, *Ibid.*, p. 193.

(109) A. DUMAS, *Italiens et flamands*, p. 79. Mettant au premier plan la vie aventureuse du frère contée par Vasari, le romancier élabore dans son récit une opposition toujours plus insistante entre Lippi et Fra Angelico. De plus, tout comme chez l'auteur des *Vite*, le chapitre concernant ce peintre est un des plus courts de l'ouvrage.

(110) *Ibid.*

(111) H. TAINÉ, *Ibid.*, pp. 186-187.

(112) A. DUMAS, *Italiens et flamands*, p. 23.

(113) *Ibid.*, p. 12.

(114) A. DUMAS, *La Villa Palmieri*, p. 36.

(115) A. DUMAS, *op. cit.*, p. 80.

(116) E. et J. DE GONCOURT, *op. cit.*, p. 450.

(117) Sur le mythe du primitif, voir G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi, dal Vasari ai neoclassici*, Turin, Einaudi, 1964.

(118) Toutefois, Federico Zeri souligne que «l'historiographie du XIX^e siècle a souvent surévalué la composante païenne, d'origine érudite de la culture de la Renaissance, ignorant ou minimisant le substrat profondément religieux et chrétien dont se nourrissent les arts figuratifs durant tout le XV^e siècle» (F. ZERI, *Le mythe visuel de l'Italie*, Paris, Payot & Rivages, 2001 [1^{ère} éd., Turin, Einaudi, 1976], p. 39).

(119) François RIO, *De la poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes. Formes de l'art, peinture*, Paris, Debécourt/L. Hachette, 1836. Un second tome intitulé *De l'art chrétien* paraîtra en 1855.

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

(121) Sur ce point, 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 soutenue à l'Université Paris IV, 2009.

Résumé. Au XIX^e siècle, Florence devient une destination de premier choix dans l'itinéraire des voyageurs français en Italie. Fascinés par la rudesse de l'architecture florentine du *Trecento* et du *Quattrocento*, les voyageurs romantiques font preuve d'un attachement tout particulier pour cette ville dont la découverte se place sous le signe d'une émouvante rencontre avec l'histoire. Cet attrait passionné pour le Moyen Âge et la Renaissance marque de manière éclatante les deux récits de voyage ainsi que les écrits sur l'art que Dumas rapporte de ses séjours florentins de 1835, 1840 et 1843. S'y dessine un goût pour l'art florentin qu'il s'agira ici de comparer aux impressions d'autres voyageurs européens qui, de Charles Dickens à Guy de Maupassant, séjournèrent tout au long du siècle dans la capitale toscane.

Abstract. *In the nineteenth century, Florence becomes a prime destination for french travellers to Italy. Fascinated by the harshness of the architecture of the Trecento and the Quattrocento, romantics travellers shows a special attachment to this city, where they can experience a moving encounter with history. This passion for Middle Ages and Renaissance is vividly expressed through the travel books and the writings on art that Dumas composed during his stays in Florence, in 1835, 1840 and 1843. These works show a taste for Florentine art that we'll try to compare with impressions of other European travellers who, from Charles Dickens to Guy de Maupassant, stayed throughout the century in the Tuscan capital.*

Riassunto. Nell'Ottocento, Firenze diventa una destinazione di primaria importanza nell'itinerario dei viaggiatori francesi in Italia. Affascinati dalla rude bellezza dell'architettura fiorentina del Trecento e del Quattrocento, i viaggiatori romantici danno prova di un'affezione del tutto particolare per questa città, la cui scoperta si pone sotto il segno di un incontro commosso con la storia. Questa attrazione appassionata per il Medio Evo e per il Rinascimento connota in modo evidente i due racconti di viaggio – così come gli scritti sull'arte – che Dumas riporta dai suoi soggiorni fiorentini degli anni 1835, 1840 e 1843. Vi si esprime un gusto per l'arte fiorentina che in questo lavoro mettiamo a confronto con le impressioni di altri viaggiatori europei, da Charles Dickens a Guy de Maupassant, che soggiornarono, nel corso dello stesso secolo, nella capitale toscana.