

GUARDI (Francesco) .- Venise , 1712 - 1793

J. 73 VUE DU GRAND CANAL ET DU PONT DU RIALTO A VENISE

T. H. 0,41 L. 0,54

Au premier plan, le Grand Canal avec de nombreuses gondoles et de grandes barques. Au fond le pont du Rialto ; à droite et à gauche, les quais bordés de palais .

Legs Fabre 1837

.....
EXPOSE

.....
Hist. :

Hist. : Acheté par Fabre à M. Michel (Note Desmazes sur un exemplaire de la troisième édition du Catalogue) 1.000 fr. en 1836
Attribué à CANALETTO dans l'acte de donation de F.X. Fabre , 1837 .

Expositions : En commémoration du Centenaire de la mort du baron F.X. Fabre ,
Montpellier 1937, n° 68 . Cat. p. 29
- Les Chefs d'oeuvre du Musée de Montpellier, Musée de l'Orangerie, Paris 1939, n° 99
- id. Kunsthalle , Bern , 1939 , n° 78 .

Bibl. : - A. Joubin, Les Collections de Fr. X. Fabre, G.D.B.A. 1923, II , p. 67

" Jolie vue toute pétillante de vie, sous les grandes nuées grises du "temps marin" ..."

- A. Joubin , Catalogue 1926 , N° 73 .

- Pierre Jourda , Le Centenaire d'un peintre italianisant, Revue des Etudes Italiennes p. 26

" surtout un GUARDI d'un coloris puissant, représentant le GRAND CANAL A VENISE , sous un ciel d'orage aux bleux d'outremer, avec l'animation des gondoles sous le Rialto et les murs des palais d'un rouge et d'un bistre assourdis " .

- G.A. Simonson , Francesco Guardi , Londres 1904

x en préparation : Antonio Morazzi, Francesco Guardi

- Cat. Orangerie Paris 1939 , p. 75

- Cat. Berne 1939, p. 20

Note J.C. 1952 : Admiré par M. Rodolphe Pallucchini
lors de son passage à Montpellier
en 1952 : " di una altissima qualita " .

RESTAURATION : Juin 1976 par Mr POINSIEH : nettoyage, allégement
des vernis oxydés, régénération en profondeur, restaurations
locales, vernissage satiné.

RESTAURATION : MARS 1977 par Mr POINSIER : bordage de protection,
allégement modéré, refixages locaux, régénération d'ensemble.
Vernissage satiné.

Prestige mérité de ce qui fut considéré en son
temps un peu comme le genre "chromo" d'un artiste
ambulant .



Bleu - I Singline 70032

Paris 97. 15/11

EXPOSITION GUARDI : CONCLUSION

par George Isarlo

AVANT les vacances, nous avons signalé (dans CA du 19.7.65), l'importante exposition Guardi, si brillamment organisée par Pietro Zampetti, et vivement engagé les lecteurs à la visiter. Qu'il nous soit permis, aujourd'hui, d'y apporter une conclusion.

Les visiteurs de cette exposition (qui n'étaient pas obligés nécessairement d'être au courant des récentes recherches de spécialistes en peinture) furent certainement étonnés, dès la première salle. Alors que de tout temps ils entendaient parler de Guardi, peintre incomparable des vues de Venise, les visiteurs trouvaient tout le premier étage de l'immense palais Grassi rempli de tableaux représentant des figures, souvent très grandes, pour la plupart des sujets religieux visiblement destinés à des églises.

Ils apprenaient ensuite qu'en plus du célèbre Francesco Guardi, il y eut quatre autres membres de sa famille qui étaient peintres et, souvent, comme les frères Le Nain, ils peignaient « en chœur » le même tableau.

Enfin, en plus des fameuses Vues de Venise et des tableaux religieux, l'atelier Guardi fournissait également des portraits, des natures mortes représentant des fleurs et aussi des grandes décorations destinées à orner les murs de vastes édifices, sans parler des dessins et des gravures à sujets les plus divers.

Autrement dit, une exposition qui pourrait croire comme celle des « Vues de Venise », se présentait sur une échelle très vaste. Elle englobait de multiples branches de la peinture qui remontent au 17^e siècle et finissent vers la moitié du 19^e : c'était en réalité une rétrospective, car, sous prétexte de plusieurs générations de la famille Guardi, l'exposition renouait de passionnants problèmes, dans le temps et dans l'espace, et dont voici le cadre avec, au centre, le célèbre Francesco Guardi.

Cadre chronologique de l'exposition

En 1643, la famille Guardi fut anoblie par Ferdinand III, empereur d'Autriche, la ville de Trente, dont les Guardi étaient originaires, faisant partie de l'empire autrichien.

En 1678 fut baptisé DOMENICO Guardi, le premier peintre de cette famille.

En 1699, c'était le tour du fils aîné de ce dernier, Giovanni-Antonio (appelé Gian-Antonio ou ANTONIO) : le deuxième peintre de ce nom.

En 1712 naissait un autre fils, le célèbre FRANCESCO, troisième peintre.

En 1715, encore un fils, NICOLÒ, le quatrième peintre.

Enfin, en 1764, GIACOMO, fils du célèbre Francesco ; il fut le cinquième et dernier peintre de la famille Guardi.

Malgré l'existence précise de ces cinq peintres Guardi, on ne possède aucune œuvre et aucun renseignement sur l'activité picturale de Domenico (le premier), de Nicolo (le quatrième) et presque rien de certain de Giacomo (le cinquième). En conséquence, ces trois peintres Guardi sont passés sous silence « diplomatique » par la critique qui, par contre, se délecte de disputes byzantines concernant le célèbre Francesco et son frère aîné Antonio, en leur

attribuant ou en leur enlevant toute peinture ou tel dessin.

Ajoutons que Domenico (le premier de la dynastie des peintres Guardi) avait également une fille, née en 1702, par conséquent plus âgée que son célèbre frère Francesco. En 1719, elle se maria avec le grand peintre Tiepolo, ce qui complique encore l'ambiance picturale de la famille : évidemment le mari ne pouvait pas ignorer les ne pouvant pas ignorer, surtout, la personnalité de Tiepolo, son art, ses relations et aussi son internationalisme.

L'ambiance internationale n'était pas d'ailleurs à ses débuts dans la famille Guardi. La province du Trentin, pareille à l'Alsace, à la Géorgie, l'Arménie et à tant d'autres « zones limitrophes », passait d'une domination ou d'une influence à l'autre : elle fut gauloise, romaine, barbare, longobarde, carolingienne, vénitienne (y travaillèrent les Dosso, Fogolino, Roma-

18^e siècle, il résida à peine quatorze ans. On peut donc conclure, positivement : Domenico appartient à la peinture autrichienne, disons même à la peinture de l'Europe centrale du dernier quart du 17^e siècle. C'est dans cette ambiance picturale que commença l'atelier Guardi à Venise et je ne serais nullement étonné si, un jour, on découvrait un tableau signé Domenico Guardi et peint dans le goût des « pasticheurs » de l'Europe centrale du dernier quart du 17^e siècle.

ANTONIO. Lorsque Domenico mourut, il laissait son fils aîné, Antonio, à l'âge de 17 ans (Francesco avait 4 ans et Nicolo, 1 an). Antonio devenait chef de la famille : son activité picturale dura quarante-quatre ans (jusqu'en 1760, date de sa mort).

Il est donc logique de réserver à Antonio une place considérable dans l'atelier Guardi. Même en admettant que Francesco débuta

FRANCESCO avait 4 ans lorsque son père mourut, en 1716. Par conséquent, l'influence du père était nulle sur Francesco qui se développa forcément dans l'ambiance évoluée (mi-Europe centrale, mi-Venise du dernier quart du 17^e siècle) de son frère aîné, Antonio, peintre de figures et chef incontestable de l'atelier Guardi. Le célèbre (aujourd'hui) Francesco vécut quatre-vingt-un ans. Il est certain que son rôle fut effacé durant la vie de son frère aîné Antonio. C'est seulement après la mort de ce dernier (en 1760) que Francesco devint chef de l'atelier Guardi, et cela jusqu'à sa mort : son activité de chef dura donc trente-trois ans (1760-1793).

Son effacement durant la vie d'Antonio — et peut-être après — est d'ailleurs confirmé par des textes anciens comme une sorte de consécration de l'art de Francesco. Car ce que nous aimons, aujourd'hui, dans ses tableaux —

avec Francesco. Par conséquent, il n'a jamais été chef de l'atelier Guardi. Néanmoins, mort à 71 ans, Nicolo avait donc, s'il débuta à 15 ans, environ 56 ans d'activité professionnelle, ce qui est considérable même si l'on occupe une place secondaire.

Que peignit-il ? Aucun texte n'en fait mention. On s'occupait peu de lui. Et puis, aucune œuvre ne nous est parvenue. Sans doute, au cours des années, lorsqu'un tableau était signé « Nicolo Guardi », on faisait sauter la signature pour essayer d'en faire un « Francesco Guardi », et ainsi le vendre plus cher. Dans ce cas, il ne s'agira pas de figures, mais de paysages, voire de vues de Venise dont nous parlerons plus bas.

En attendant, constatons d'après les dates, que Nicolo devait être écrasé par l'ambiance de ses deux frères aînés, d'abord celle d'Antonio (jusqu'en 1760, date de la mort d'Antonio ; à cette époque Nicolo avait déjà 45 ans), et puis, jusqu'à ses derniers jours, par celle de Francesco.

GIACOMO. De ce dernier peintre Guardi, qui fut le fils de Francesco, nous parlerons dans le paragraphe des Vues de Venise. Il mourut en 1835, ce qui prolonge l'atelier Guardi jusqu'au 19^e siècle.

Peinture de figures

Nous référant au témoignage des dates, Antonio fut longtemps l'unique chef de l'atelier. Ses jeunes frères, Francesco et Nicolo, ne pouvaient être que ses aides. Ils peignaient donc, tous, des tableaux de figures sous la direction, incontestable et totale, du chef Antonio et cette situation dura jusqu'à la mort de ce dernier, en 1760 : à cette date, Francesco avait 48 ans et Nicolo 45.

Il est donc normal que les trois frères Guardi peignent des figures au moins jusqu'en 1760. Bien entendu, cela n'empêchait pas Francesco et Nicolo de peindre des vues de Venise, mais, j'insiste, le travail « sérieux », c'était la peinture d'histoire où excellait Antonio (chef de l'atelier Guardi, académicien, etc.), qui recevait les commandes, les composait, les réalisait en distribuant à ses deux frères dociles leur part de collaboration, qu'il « corrigéait » ou « orchestréait » ensuite, certainement.

Comme chez les frères Le Nain, une profonde affection devait unir l'atelier Guardi, car s'il y avait eu des disputes, des scandales, des « divorces », les cancaniers de l'époque n'auraient pas manqué de nous en relater les détails. La vie n'était pas facile, ce qui explique les bas prix dont se contenta Francesco durant toute sa vie. Le leitmotiv de l'atelier Guardi était donc : travailler pour gagner sa vie, pour lutter, pour persévérer. Il ne faut jamais oublier cette sympathie d'équipe familiale lorsqu'on regarde une œuvre d'Antonio.

Je viens de souligner la doubleté des deux frères collaborateurs d'Antonio. Que ce mot tout de même ne se prête pas à une confusion. Car, lorsqu'il s'agit d'une personnalité de grand caractère, malgré tout son désir d'être docile, cette personnalité ne pourra pas être dissimulée et apparaîtra toujours, cela aussi bien dans la peinture que dans tout autre branche de l'activité humaine.

Aussi, le caractère nerveux de Francesco, si prononcé dans les figures de ses vues de Venise, constituait-il sa personnalité propre absolue, sinon son défaut, comme nous l'avons déjà dit, parce que contraire au pompiérisme gréco-romain qui déformait les milieux d'art du 18^e siècle. Ce goût nerveux était certes inné, et dès sa jeunesse, malgré tout son désir de plaire et d'obéir à son frère aîné, Francesco n'arrivera jamais à l'étouffer.

Cette constatation est de toute importance, car elle nous permet de reconnaître la part de collaboration de Francesco dans les compositions d'Antonio : tout ce qui sera nerveux sera d'Antonio et, probablement, de l'aide efficace, Nicolo.

La série de Tobie

Tout change dans l'histoire de Tobie (peinte pour l'église Angelo Raffaele à Venise où elle est toujours) : c'est une bacchanale de virtuosités techniques appliquées à des figures oblongues remontant aux grands courants du 17^e siècle (Bassano, Fetti) mais aux couleurs claires, vaporeuses, toutes de nuances, étalées avec un sans-gêne, une audace, une sorte de mysticisme révolutionnaire qui fait éclater l'atelier Guardi et son caractère de peintre commerciale. En un mot, nous retrouvons dans cette série le Francesco Guardi des Vues de Venise aux figures dressées de vie, aux lignes architecturales si proches de Desiderio, toutes baignées de plein air argenté.

Comment Francesco avait-il réussi ce tour de force, d'abord d'obtenir une commande si importante, puis l'exécuter avec un individualisme aussi délirant et, enfin, et surtout, d'imposer cette œuvre révolutionnaire au client sans provoquer des protestations et, même, le refus ?

C'était sans doute une question de relations personnelles, comme il arrive souvent dans les milieux d'art ou dans d'autres branches de l'activité intellectuelle. On avait de la sympathie pour Francesco. On n'ignorait pas que la vie lui était dure. Connaissant aussi la modestie de ses prix, on lui passait donc la commande, assurée d'avance par la sympathie pour le peintre. Francesco pouvait donc s'y adonner de plein cœur, impunément. Et lorsque le chef-d'œuvre fut réalisé, accroché et payé, personne n'y pensait plus : c'était un fait divers classé aussitôt.

Tout cela représentait le côté client. Et le côté art tout court ? Il est certain que le chef-d'œuvre resta sans lendemain, sinon nous aurions eu d'autres tableaux peints dans ce goût révolutionnaire. Et c'est précisément le non-conformisme de ce chef-d'œuvre qui nous en donne l'explication. Car ne faut-il pas vraiment être naïf pour croire que le cycle de Tobie, une fois créé et accroché dans l'église, soit resté ignoré de la cohorte des peintres vénitiens, académiciens ou pas. Ils l'ont tous vu. Ils l'ont tous enregistré. Ils ont tous réalisé la portée de cette explosion de non-conformisme, de ce blasphème, de cette atteinte aux prérogatives, au « bois sacré ». La punition habituelle de ce genre de scandale est toujours la même : le silence. Tacitement, les « copains » s'étaient coalisés : ils n'ont pas vu, disaient-ils, la série de Tobie, ils ne la connaissaient pas, ils ignoraient tout...

Cela est confirmé par les guides artistiques de Venise publiés au 18^e siècle qui donnent, comme on le sait, des descriptions détaillées des églises et tout particulièrement des peintures. Ces guides — nous en avons consulté les éditions de 1765 (p. 241), 1796 (p. 234), 1797 (tome II p. 11) — commentent, tous, l'intérieur de l'église Angelo Raffaele et ses tableaux. Mais pas un mot de Guardi et de son chef-d'œuvre révolutionnaire, si cruellement anti-académique. De plus, dans les éditions de 1815 (tome II, p. 278) et de 1819 (pages 303-304), les citations du médiocre peintre pompiériste Morlaiter, contemporain de Francesco Guardi, expliquent clairement le silence dont la série de Tobie fut l'objet.

Francesco n'ignorait pas certainement le « front » qu'on faisait contre lui. Il devait bien savoir, du moins maîtriser tous ces médiocres peintres coalisés. C'est seulement en 1761, à 49 ans, qu'il fera partie de la confrérie des peintres vénitiens. Quant à l'Académie où il sera élu en 1784, on n'a qu'une seule trace de sa présence (en 1789)...

La dictature des médiocres

Car, ne nous faisons aucune illusion : la Venise du 18^e siècle était bien loin de celle des siècles précédents. D'ailleurs, nombreux furent les voix des commentateurs au sujet de l'Académie de Venise constatant la médiocrité des peintres qui en faisaient partie. Mais personne n'a jugé bon de pousser cette constatation plus loin et de se demander quelles furent donc les raisons de cet abaissement ? Pourtant les arguments, les exemples, les explications ne manquent pas, lorsqu'on se donne la peine d'examiner les œuvres d'art de cette époque, leurs auteurs et leur clientèle.

La Médiocrité est une maladie qui, au cours de l'histoire apparaît soudainement comme une épidémie. Généralement, elle est un signe (parmi tant d'autres) d'un affaiblissement, d'une dégénérescence, d'une fin. Elle se manifeste par le mépris général pour toute émotion, car celle-ci oblige à agir, à penser, bref, à être dérangé. La devise générale sera : « surtout pas d'histoire ». On assiste donc à une poussée infinie de gens timorés, n'ayant aucune personnalité ni aucun désir d'en avoir, donc extrêmement dociles, ne demandant qu'à être dirigés. Il suffit qu'une personne de ce genre soit nommée à un poste-clé pour qu'immédiatement ce département en subisse la conséquence : on n'y tolérera que les médiocres et on fera tout pour évincer ceux qui ne le sont pas. Aussi, assistons-nous, soudainement, à un véritable exode de personnalités qui, l'une après l'autre, quitteront leur pays pour l'étranger.

L'effet de cette contagion est surtout désastreux lorsqu'on observe la réaction des jeunes qui commencent leur vie et qui désirent naturellement réussir. La clé de cette réussite, ils la comprennent aussitôt : surtout ne pas chercher à créer, à innover, à se faire remarquer. Il faut flatter la paresse de l'esprit de ceux qui ont réussi et y obtiennent leur aide, être poussé eux et cela toute la vie. Aussi, dès le début dans leurs carrières respectives, les jeunes deviennent méfiant à l'égard de ceux qui bougent, qui s'obstinent, qui deviennent indépendants. Ils sont méfiants, parce qu'ils savent que tout cela n'est qu'une source d'ennuis, de luttes et de persécutions. Il est plus prudent, lorsqu'on fait un pas en avant, d'en faire aussitôt deux en arrière : on ne risque pas ainsi d'attirer l'attention et la méfiance des supérieurs. Et puis, ce far niente, lorsqu'on s'y laisse aller, ne rend pas la vie désagréable.

D'ailleurs, le régime des médiocres est aussi celui des fêtes, de toutes sortes de réjouissances, de « ponts », de cérémonies, de solennités de réunions sous des prétextes les plus hétéroclytes et donnait lieu à des mariages aussi prétentieux que vides.

Voilà, sur les tableaux exposés relatant les cérémonies officielles (100, 101, 105, 107, 108, 109), les doges et leur suite qui ont l'air si importants, alors que — l'histoire le prouve — ils n'étaient que des dégénérés conduisant leur sublime République vers la faillite, vers la mort...

Quant à l'homme de la rue, toujours plus ou moins enclin à la paresse, il voit d'un bon œil ce régime de la Médiocrité (SUITE PAGE 2)



Francesco Maggiotto

nino, Brusasorci, etc.), mondiale aussi grâce au célèbre concile œcuménique de Trente (1545-1563), mais surtout autrichienne puisqu'elle ne devenait italienne qu'en 1918. Cette ambiance internationale dominait la famille Guardi dès ses débuts.

En effet, Domenico, le père de la dynastie, fit ses études picturales en Autriche, à Vienne, où il épousa d'ailleurs une Autrichienne le 16 octobre 1698 : les trois frères Guardi — Francesco, Antonio et Nicolo — étaient donc mi-Autrichiens et, par leur père, de culture picturale certainement autrichienne.

Les dates témoignent

Mais DOMENICO, le père (1678-1716), mourut à 38 ans. Forcément, il appartient encore au 17^e siècle autrichien et ayant vécu vingt-deux ans, alors qu'à Venise, où il vint au commencement du

en peinture à l'âge de 15-17 ans (en 1727-1729), on peut constater que, depuis la mort de Domenico et les débuts de Francesco, Antonio seul représenta l'atelier Guardi pendant au moins onze à treize ans (de 1716 à 1727-1729). L'aurore de l'incontestable chef d'atelier durera certainement toujours et c'est à ce titre que, cinq ans avant sa mort (en 1755), Antonio fut l'un des fondateurs de l'Académie de Venise, présidée par son beau-frère J.B. Tiepolo. Il y fut reçu en tant que peintre de figures. C'est un fait qui compte, car il faut vraiment être de mauvaise foi pour négliger cette évidence. Concluons donc :

Antonio était peintre de figures, et cela plus de quarante-quatre ans. Admettant qu'il avait peint environ 15 tableaux par an, son œuvre devait être composée d'au moins 660 pièces. Or nous en connaissons aujourd'hui à peine une vingtaine...

peinture nerveuse, impressionniste, « inachevée » — était considéré, au 18^e siècle engoué de classicisme, comme de la peinture maladroit et absolument non conforme au canon gréco-romain. En effet, malgré ses attaches familiales avec les Tiepolo, père et fils, présidents de l'Académie, Francesco ne devint académicien qu'en 1784, à 72 ans, c'est-à-dire huit ans avant sa mort et vingt-neuf ans après l'élection de son frère Antonio. Il y entra d'ailleurs comme peintre de perspectives, contrairement à son frère aîné qui en faisait partie à titre de peintre de figures, comme nous l'avons déjà signalé. Ce sont là des faits qui situent chaque frère dans son domaine respectif et qu'un historien ne peut pas négliger.

NICOLÒ. Sur ce dernier des trois frères, les dates peuvent aussi apporter quelques suggestions. Il était mort sept ans



G. B. Mengardi



Pio Piatti

