



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI FEDERICO II
UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

SCUOLA DI DOTTORATO IN SCIENZE STORICHE, ARCHEOLOGICHE
E STORICO-ARTISTICHE
Indirizzo storico-artistico

ÉCOLE DOCTORALE 0124

Histoire de l'art moderne et contemporaine, Patrimoine

T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Discipline : Histoire de l'art

Présentée et soutenue par :

Fausto MINERVINI

le : 26 mai 2016

**Photographie et peinture entre Italie et France dans la seconde moitié
du XIX^{ème} siècle :
production, édition et dynamiques de marché**

Sous la direction de :

Mme Isabella VALENTE – Ricercatore di Storia dell'Arte Contemporanea, Università degli Studi di Napoli « Federico II »

M. Barthélémy JOBERT – Président, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV)

Membres du jury :

Mme Chang-Ming PENG – Professeur des universités, Université de Lille 3

M. Claudio PIZZORUSSO – Professore ordinario, Università per Stranieri di Siena

Dans son ouvrage consacré au peintre-photographe italien Francesco Paolo Michetti, Marina Miraglia soutient que l'histoire de la peinture de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle est à réécrire en tenant compte du rôle primordial joué par la photographie. Cette considération, aussi simple que véridique, représente par certains aspects le point de départ idéal de cette recherche qui, avec des prétentions certes plus modestes, propose un approfondissement d'un aspect peu étudié des échanges artistiques désormais connus entre la France et l'Italie dans la seconde moitié du *Ottocento*.

Dans la période concernée, la France a représenté un point de référence pour la plupart des cercles culturels européens – ainsi que celui américain – notamment en ce qui concerne la peinture et la sculpture. En particulier, comme pour toutes les arts visuels, la ville de Paris a représenté pour les Italiens une étape obligée pour une mise à jour des propres langages aux plus modernes cotes de l'art. Ce discours est valide pour la photographie aussi. La production photographique française a offert aux artistes italiens des modèles à suivre, des vecteurs pour la diffusion et l'accueil de leurs productions à l'étranger et un support fonctionnel aux dynamiques qui régulèrent le marché international de leurs œuvres. Ces problématiques sont à affronter de façon transversale, en cherchant à préciser ce que pu représenter le paradigme de la photographie française pour ces artistes. L'analyse de cas spécifiques de certains d'entre eux, ensuite, peut être l'occasion d'observer de manière pratique la façon dont s'est concrété leur rapport avec ce médium. La figure du marchand, qui devint importante suite au déclin des académies et qui termina pour les substituer dans l'orientation des goûts et des productions artistiques, dans ce contexte acquit un rôle inusuel de fournisseur de photographies comme source iconographique, s'insérant ainsi dans un réseau d'échanges qui, jusqu'à ce moment, avait été une prérogative des artistes. Les demandes des marchands contribuèrent à créer un triple lien entre la peinture, la photographie et les circuits commerciaux.

Tout d'abord il faut s'intéresser à la manière dont le médium photographique participa au processus de création pictural des Italiens, en fournissant non seulement des modèles iconographiques mais également en instaurant un dialogue fructueux entre les deux modèles esthétiques. L'assimilation de la photographie se fit de plusieurs manières : à travers les épreuves publiées dans les périodiques de l'époque ; grâce aux voyages des Italiens dans la capitale française et aux visites des Expositions universelles parisiennes, d'où ils rapportèrent chez eux leurs propres impressions ainsi que les dernières innovations artistiques transalpines ; enfin, à travers les circuits du grand marché international de la photographie. Un

rôle tout aussi important dans ces dynamiques d'échange fut joué par les personnalités les plus en vue de la scène artistique française, parmi lesquels Nadar et Ernest Meissonnier, qui, à travers leurs contacts avec les artistes italiens, ont stimulé la propagation de la photographie dans les cercles culturels de la péninsule.

Ensuite, on se trouve à insister sur le service rendu par les reproductions photographiques artistiques à la diffusion internationale des œuvres italiennes, en prenant comme exemple de référence l'empire Goupil et ses stratégies éditoriales. Les progrès de l'industrie photographique permirent assez rapidement à ce nouveau média de devenir un moteur puissant pour la promotion de l'art italien à l'étranger, en élargissant la visibilité et en créant un nouveau marché parallèle de reproductions, côtoyant celui des peintures originales. Dans cette logique, l'analyse des fonds éditoriaux de la Maison Goupil, conservés au musée éponyme de Bordeaux, et, pour la première fois, des catalogues photographiques de la même entreprise, conservés à Los Angeles, qui font partie de la *Dieterle's Family Records of French Art Galleries, 1846-1986*, est incontournable. Dans cette collection, se trouvent également les registres de ventes de certains marchands d'art parisiens de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle. Cette documentation, bien que n'étant pas directement liée au contexte photographique, se révèle très précieuse pour une réévaluation plus objective du succès commercial d'une partie de l'art italien dans la capitale française.

A ce discours participe la photographie archéologique de provenance italienne aussi, et plus particulièrement napolitaine, qui a été une source documentaire fondamentale pour la naissance et la maturation des mouvements picturaux néo-grecs français et néo-pompéiens anglais. Le langage des maîtres les plus importants de ces courants devinrent ensuite des modèles qui, à leur tour, déterminèrent la formation de l'équivalent artistique italien, dont les protagonistes se référèrent à ces fonds photographiques de manière indirecte, parce que peints sur les toiles étrangères. L'analyse de la Sir Lawrence Alma-Tadema Collection, conservée à Birmingham dans les archives de la Cadbury Library et constituée de la correspondance privée et de l'impressionnante collection photographique appartenue à l'artiste hollandais éponyme, devient donc fondamentale parce qu'elle permet de mettre l'accent sur la réciprocité des échanges survenus entre les différents cercles culturels et sur l'ampleur des réseaux artistiques européens de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle. La circulation de ces épreuves eut lieu selon un flux continu provenant de toutes directions. Il n'est pas hasardeux d'affirmer que, sous certains points de vue, ces photographies constituèrent une base commune pour des écoles artistiques étrangères profondément différentes entre elles. Cela

renforce le rôle de trait d'union de ce médium. Dans ce domaine aussi la photographie rentra comme une partie des mécanismes commerciaux. Elle constitua une source précise et vraie pour tous les tableaux de genre néo-pompéien faisant de la fidélité des détails, des scènes et des objets antiques, le nœud de leur succès commercial.

Bien que le lien avec les dynamiques commerciales semble assumer un rôle prépondérant et de plus en plus croissant le long de cette enquête, il faut dire aussi que, dans le cas spécifique des rapports entre France et Italie, le dialogue entre photographie et peinture ne se limita pas à ces finalités uniquement. Cela se relève, notamment, à la fin de l'Exposition universelle parisienne de 1855, d'où les Italiens reportèrent des nouvelles idées dérivant soit de la leçon des peintres de Barbizon, soit de la présence de la photographie dans les pavillons du Palais de l'Industrie ; ces stimulus contribuèrent de manière décisive à former la poétique des Macchiaioli toscans. De la visite parisienne semble dériver leur infatuation pour le nouveau médium, traduite ensuite dans une utilisation d'amateur de l'appareil photographique.

Ce travail a cherché à affronter des thématiques avec une bibliographie encore restreinte. D'un certain point de vue, on a proposé différentes perspectives sur ces sujets à la lumière de nouvelles sources. L'analyse des nombreux fonds photographiques et des correspondances privées des artistes de l'époque peut être considérée comme le noyau fondamental de la recherche. En effet, les correspondances privées des divers artistes représentent peut-être le témoignage le plus utile et direct pour une compréhension franche et véridique du rapport existant entre le médium et les artistes italiens. Les lettres contribuent à combler les lacunes existant dans les sources et dans la bibliographie de l'époque. L'une des difficultés rencontrées au cours de cette recherche a été la découverte, dans ce type de documents, des informations utiles autour de l'utilisation que les artistes italiens firent de la photographie. Bien que le sujet soit revenu à la mode dans l'historiographie moderne, à l'exception d'une partie de la critique contemporaine française et anglaise qui mit en évidence tout de suite le recours à la photographie par les artistes, il faut mettre en évidence la « censure » opérée dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, et pratiquement jusqu'à la moitié du siècle suivant, par la plupart des auteurs et parfois par les artistes eux-mêmes, préoccupés par le fait que l'approche ou le recours à ce support aurait pu dévaloriser la valeur de l'artiste aux yeux de la critique et du public.

Cependant, l'étude du matériel photographique et les tentatives de reconnaissance des clichés cités dans les correspondances et dans les mémoires privées de chaque artiste, bien que fascinantes, représentent des pratiques aux risques remarquables car ils peuvent

facilement conduire à des résultats imprécis, surtout à cause de nombreux exemplaires apparemment semblables qui étaient réalisés à l'époque pour un même sujet photographique. À ces difficultés s'ajoute le manque d'une histoire exhaustive des photographies retrouvées sur le marché antiquaire, dont les informations, contrairement aux peintures et aux sculptures, remontent rarement au-delà du nom du dernier propriétaire.