

(art absolument)

les cahiers de l'art d'hier et d'aujourd'hui

Préhistoire et art d'aujourd'hui

Venise et l'Orient

Nord-Pas de Calais Feuille à ellivœꝛ

Roland **Flexner**

Françoise **Pétrovitch**

Stéphane **Couturier**

Matsutani

Valère **Novarina**

Jean-Luc **Parant**

Poèmes de **Michel-Ange**



M 06192-18-F: 10,00 €-RD



automne 2006 • numéro 18

→ Exposition

Venise et l'Orient à l'Institut du Monde Arabe

Par Emmanuel Daydé

Alors que la Renaissance italienne invente l'art classique en tournant les yeux vers l'antiquité romaine, Venise crée l'orientalisme en peinture et dans la cité, au contact des Ottomans et des Mamelouks. De ce songe vénitien, témoigne l'art en turban des Bellini et de Carpaccio, qu'évoque avec brio l'exposition *Venise et l'Orient* à l'Institut du Monde arabe (3 octobre 2006 – 18 février 2007).

1492 : Christophe Colomb pose pour la première fois le pied sur une plage des Antilles, faisant découvrir l'Amérique à l'Occident. Au même moment, les armées des rois catholiques envahissent Grenade et chassent le dernier roi maure d'Espagne. Pourtant, en cette fin du XV^e siècle, l'axe du monde est toujours orienté à l'est, où l'empire turc menace de devenir universel. Cette même année 1492, à Venise, Gentile Bellini, revenu depuis long-

temps déjà d'un séjour de plus d'un an dans Constantinople – devenue Istanbul –, intègre la puissante et glorieuse *Scuola Grande di San Marco*. Pour marquer son entrée en tant que *gardian da matin* dans la confrérie, il propose à la *Scuola* un cycle complet sur la vie de saint Marc à Alexandrie, première évocation grandiose de l'Islam en peinture par un chrétien.

Chef-d'œuvre absolu de la première Renaissance vénitienne, *La prédication de saint Marc à Alexandrie*, ample panoramique de sept mètres soixante-dix sur quatre mètres cinquante, aujourd'hui conservée par le



Giovanni Bellini.

La prédication de saint Marc à Alexandrie. (Détail)





Giovanni Bellini. *Saint Marc prêchant à Alexandrie*.
Huile sur toile, 347 x 770 cm. Pinacothèque de Brera, Milan

musée de la Brera à Milan, mettra dix ans avant de commencer à être peinte par Gentile. Elle devra finalement être achevée après sa mort par son frère Giovanni. Peinture métisse, qui s'inspire de la place Saint-Marc pour décrire l'Alexandrie des Mamelouks, elle mêle dans la même poussière dorée les *hijabs* des femmes et les turbans des hommes, l'église des saints apôtres de Constantinople et les maisons en toits terrasses d'Égypte, le minaret avec escalier extérieur de la mosquée d'Ibn Tulun et la silhouette du phare d'Alexandrie, septième merveille du monde antique... qui n'existe plus. Le sultan Qaytbay vient en effet de le détruire pour renforcer les défenses du port, réutilisant le marbre étincelant qui le recouvrait pour construire un fort. En souvenir du *Pharos*, les Vénitiens dotent alors leur cathédrale San Pietro di Castello d'une réplique de la merveille d'Alexandrie, en plaquant sur son campanile un revêtement en pierre blanc qui imite la forme du phare hellénistique, amer visible du plus loin de la lagune. Mais, plus encore que les monuments, c'est la présence, au premier plan et au centre du tableau, d'un groupe de femmes voilées, assises en tailleur, qui attire toute l'attention. Ces figures de tissu blanc pyramidales, d'où les regards s'échappent pour se tourner vers le spectateur, surgissent telle une interrogation laissée sans réponse. Cet attroupement féminin invisible, à la blancheur immaculée, semble irradier tout autour de lui, repoussant les hommes en cercle à l'extérieur. C'est ce caractère d'énigme que retiendra cinq cents ans plus tard Moebius, qui redessinerà – pour une affiche – les femmes de la Brera se regardant l'une l'autre, et s'inspirera de leurs coiffes pour créer le curieux et haut chapeau d'Arzach, manifeste de la bande dessinée moderne. L'Orient, à Venise, c'est assurément la modernité.

L'histoire avait commencé sous d'étranges auspices. Après la prise de Constantinople par les Turcs en 1453 et la guerre sans merci qui s'ensuivit dans les places fortes des Balkans, Venise, toujours pru-

dente et commerçante, a signé la paix avec l'Empire ottoman. À la demande du sultan et en signe de bonne volonté, en 1479, elle dépêche en tant qu'ambassadeur extraordinaire dans la capitale islamisée, son meilleur peintre ou jugé tel : Gentile Bellini, portraitiste confirmé, déjà âgé de cinquante ans. Confirmé, vraiment ? Sans cette immersion brutale en terre asiatique, Gentile serait sans doute demeuré ce peintre obscur et un peu raide de la première Renaissance vénitienne. Le voyage en Orient le révèle à lui-même, peuplant enfin sa conquête de nouveaux espaces de figures au réalisme inédit. Gentile s'attire vite les faveurs du prince qui, malgré l'interdit islamique de la représentation, n'en revient pas de l'art qu'il découvre, et oublie vite l'interdit. Flatté du portrait au profil d'aigle que l'artiste a fait de lui, le terrible Mehmet II, le tombeur de Byzance, celui que l'Orient appelle désormais le Victorieux et l'Occident la Bête de l'Apocalypse, s'attache au peintre vénitien et le comble de bienfaits, jusqu'à le faire *bey*. Mais, plus d'une année s'étant écoulée, le sultan découvre un jour l'artiste occupé à peindre une décollation de saint Jean-Baptiste. →

Il lui fait alors remarquer que le col se rétracte après une décapitation, et qu'étant donnée la perfection de sa copie des choses de la nature, il importe de le peindre ainsi. En guise de preuve, il ordonne immédiatement qu'on fasse venir un esclave pour lui couper la tête. Épouvanté, Gentile ne songe plus qu'à regagner Venise. Ce qu'il fait en 1481, dix-huit mois après son arrivée, emportant tout de même avec lui de nombreux croquis de janissaires et de belles Orientales, qui allaient décider d'une nouvelle mode asiatique à Venise. Il laisse par la même occasion sur place quelques aquarelles méticuleuses et lumineuses, comme celle du *Scribe assis*,

dans lequel le romancier turc Nedim Gursel a voulu reconnaître le triste prince Djem, fils déchu de Mehmet voué à la mort et à l'exil en Europe, lentement empoisonné par les Borgia : aquarelle magique qu'on allait ensuite copier jusqu'en Perse... Dans l'histoire de la peinture occidentale, il faudra attendre le XVIII^e siècle et le séjour à Constantinople du peintre genevois Jean-Étienne Liotard pour retrouver, dans les stupéfiants pastels et sanguines qu'il exécute sur place, la même grâce et la même acuité d'observation.

Cette histoire de Turc cruel – encore que cette cruauté, certes bien réelle, soit alors l'apanage du plus grand nombre – est sans doute apocryphe, mais qu'importe : elle traduit bien la fascination mêlée de répulsion des Vénitiens pour les Ottomans. Et ce leitmotiv de la tête coupée, pratique tatare reprise par les Ottomans, abonde dans les chroniques vénitiennes sur la Sublime Porte. On dit de Mehmet qu'il voulut trancher lui-même le chef du roi de Bosnie. Beaucoup plus tard, en 1637, l'ambassadeur Pietro Foscarini rapporte que le sultan Mourad IV voulait que « dans ses entrées les plus ostentatoires et les plus pompeuses, le long des rues qu'il devait emprunter, il se trouvât des cadavres décapités ». Jusqu'à ce que Vivaldi au siècle suivant, dans son oratorio *Juditha Triumphans*, fasse de Judith tranchant la tête d'Holopherne, la revanche symbolique de Venise sur Istanbul, pour fêter la résistance de Corfou. Comme s'il y avait bataille entre corps du Christ et tête de Turc...

Mais revenons à ce glorieux *Quattrocento*, apogée de la puissance vénitienne, au moment où l'empire maritime de la Sérénissime ne fait que frôler l'expansion coloniale du conquérant turc. Porte de l'Orient, Venise, surtout après la chute de Constantinople, se veut la « nouvelle Byzance », la capitale orientale du monde occidental.

Stato do mar, État de la mer, avant même de songer à s'étendre sur la terre ferme en Italie, la République s'étire vers l'Orient en un chapelet d'îles et de comptoirs tout au long de la Méditerranée. Ce que Joachim du Bellay résumait à sa façon, dans ses *Regrets*, en disant des Vénitiens qu'ils épousaient la mer, « dont ils sont les maris, et le Turc l'adultère »...

L'architecture même de cette ville sauvée des eaux rend compte de cette élongation orientale. Édifiée tardivement sous le règne du gothique flamboyant triomphant, Venise au XV^e siècle pratique un gothique exotique, voire islamique. Hérissée de campaniles comme Le Caire et Istanbul le sont de minarets, rutilante de couleurs comme volées aux palais orientaux, la Sérénissime se bâtit sur l'eau à la manière de quelque mirage oriental, oasis de splendeur inattendue dans le désert occidental...

Au Caire, le sultan Mamelouk al-Nasir Muhammad



Giovanni Bellini. *Une tête orientale*.
223 x 182 mm. Cabinet des dessins et estampes,
galerie des Offices, Florence.

avait fait installer sur une mosquée un portail gothique récupéré sur une église des Croisés, à Acre. Usant d'une même esthétique fusionnelle, Venise en 1310, l'année même de la mort du sultan, commence à construire un palais des Doges rappelant fortement madrasas, khans et mausolées des bords du Nil. Non seulement son sommet crénelé, sans aucune fonction militaire, relève d'un couronnement ornemental de type islamique, mais le motif losangé de sa façade évoque également la tradition des décors de briques seldjoukides.

De la même façon, le *Fondaco dei Tedeschi*, reconstruit au début du XVI^e siècle, reprend la forme et les proportions des caravansérails égyptiens. Quand, à la fin du XV^e siècle, Giovanni Dario, célèbre ambassadeur vénitien dépêché successivement à Constantinople, en Égypte et en Perse, fait construire le plus somptueux des palais sur le Grand Canal, il l'orne de précieux marbres polychromes rouges et verts rapportés d'Orient. Si ce fantastique décor reprend le traditionnel pavage réalisé par les Cosmates, il n'est pas non plus sans faire songer au motif de petits cercles en rosace du palais de l'émir Bashtaq au Caire. Nul ne s'y trompe d'ailleurs : au XVI^e siècle,

la République y loge à trois reprises les envoyés du sultan ottoman, qui s'y sentent presque chez eux. Et Carpaccio aurait bien pu s'inspirer de la façade sertie de couleurs de la *Ca'Dario* pour peindre, dans ces mêmes années, le flamboyant mur polychrome de son *Retour des ambassadeurs anglais*, dans le cycle de la *Légende de sainte Ursule*. Au XX^e siècle, le manager du groupe Pop anglais The Who a, lui, cru pouvoir faire fi de ces légendes orientales en acquérant le palais. Mais ce fut pour y trouver la mort dans de bien curieuses circonstances...

Au-delà de ces monuments émérites, c'est toute la symbiose de Venise avec le Levant qui se révèle dans le dédale →



Anonyme vénitien. *Audience d'une ambassade vénitienne dans une ville orientale*.
Venise, ca. 1488-1496, huile sur toile, 118 x 203 cm. Paris, Musée du Louvre © RMN

des ruelles, les cours intérieures, les terrasses sur les toits, les coupoles ou les fenêtres en balcons de la cité lagunaire.

Si le classicisme est une invention florentine, l'orientalisme est une invention vénitienne. Car ce n'est pas l'Orient qui va à Venise, c'est Venise qui va à l'Orient. Contrairement à la légende, nul musulman – hormis les plénipotentiaires et invités de marque de la République – ne court les canaux vénitiens. Les désignations de lieux sont trompeuses, le *Fondaco dei Persiani* par exemple n'étant qu'une auberge fréquentée par des marchands alle-

mands, et la *Casa dei Mori* la simple demeure d'un négociant en épices vénitien. Venise est une ville d'importation musulmane, à ses frais en quelque sorte, et dans un rapport d'exclusivité. Ce qu'on n'a d'ailleurs pas manqué de lui reprocher, la soupçonnant souvent d'entente – voire d'amitié – cachée avec les autres confessions, les Mamelouks tout d'abord, mais aussi les Perses, et bien entendu les Turcs. Le futur doge Andrea Gritti ne reconnaîtra-t-il pas trois enfants « turcs » nés hors-mariage, lors de son ambassade, en tant que *baile* (bailli) à Istanbul ? Et n'avouera-t-il pas toute sa vie une affection particulière pour son fils Alvisè, intime du grand vizir de Soliman le Magnifique et grand tueur de chrétiens devant l'Éternel ? Alors tant pis pour ces commandants vénitiens diversement écorchés ou sciés en deux, pour l'exemple, au moment de la reprise, tous les trente ans, des combats. On connaît la devise « *Veneziani, poi christiani* » : Vénitiens d'abord, chrétiens ensuite.



Vittore Carpaccio.

La prédication de saint Étienne de Jérusalem.

Venise, ca. 1514, huile sur toile, 148 x 194 cm. Paris, Musée du Louvre © RMN

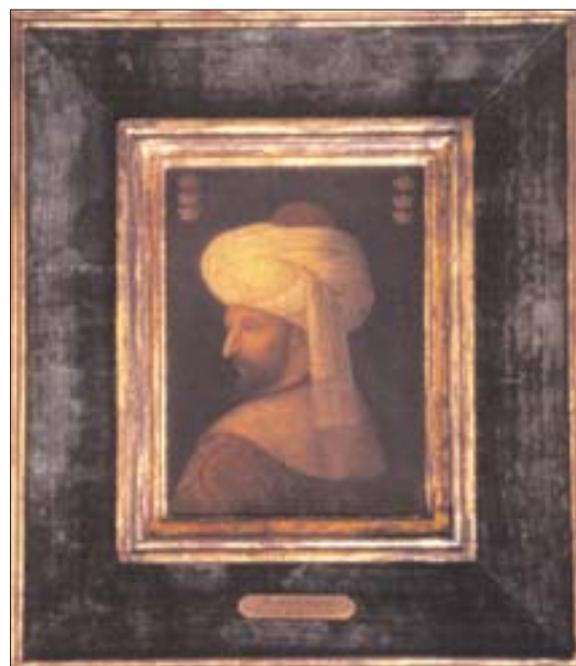
« Chrétiens ensuite », les Vivarini de Murano, éternels rivaux de la famille Bellini, le sont à leur façon : ils n'hésitent pas à enchâsser leurs figures de saints dans des arabesques compliquées, d'inspiration déjà tout arabe.

Mais à toute invention il faut un inventeur. À Venise, même si la légende l'a singulièrement oublié, il se nomme Jacopo Bellini, fils d'étameur. Le moins célèbre sans doute de l'illustre famille, dont il est pourtant le père fondateur, la référence constante et l'esprit peut-être le plus original. La plupart des œuvres peintes de Jacopo ont brûlé, ce qui explique en partie la relative méconnaissance où il est maintenu – les très rares tableaux qui lui sont attribués paraissant malgré tout peu convaincants. Mais nombre de ses dessins forment encore aujourd'hui la Bible – ou le Coran – de l'orientalisme vénitien. Quand il part à Constantinople à l'invitation du terrible sultan Mehmet II, son fils Gentile Bellini serre précieusement avec lui un album de Jacopo de quatre-vingt-douze dessins sur vélin, qui remontent aux années 1440-1460 : hallucinantes compositions d'architectures utopiques, à la perspective accélérée que ne renierait pas un Giorgio de Chirico, compositions foisonnantes remplies d'animaux exotiques et de cavaliers coiffés de turbans, scènes bibliques transposées dans un Orient fantastique. Seul Piranese et ses *Prisons*, peut-être, à la suite, offriront une telle vision fantasmagorique de l'espace. Ce qui a été conçu, semble-t-il, comme un cahier d'exercices de points de fuite se révèle être un extraordinaire révélateur. Le Grand Turc ne s'y trompera pas, qui gardera le manuscrit pour le transmettre à l'atelier fondé par Gentile à Istanbul.

L'époque moderne a injustement oublié Jacopo et Gentile pour ne retenir que le dernier des Bellini, Giovanni, le fils adultérin, certes un peu honteux à ses débuts mais le premier des « modernes » dans sa glorieuse vieillesse, celui qui fit l'admiration de Dürer, de la République et de la nôtre aujourd'hui. C'est pourtant Giovanni, croit-on, qui a retouché les figures musulmanes de *La prédication de saint Marc*. C'est encore lui qui, de manière quelque peu provocatrice, n'a pas hésité à peindre un splendide – et pacifique – Ottoman en turban aux côtés du Christ, dans son *Repas d'Emmaüs*, dans l'église San Salvador. Il est vrai qu'on a longtemps attribué cette toile à Carpaccio, l'assistant de Bellini. Car notre époque s'est littéralement enflammée pour Carpaccio. C'est tout d'abord le XIXe siècle qui a redécouvert et célébré ce petit maître discret et oublié, issu de la *bottega* de Bellini. Et celui qui n'a jamais eu droit qu'aux commandes des petites *Scuole*, celui que son temps n'a pas célébré et a laissé mourir dans l'indifférence, est devenu pour nous le dernier des Primitifs. Après Ruskin, c'est l'orientalisme du peintre, ses avalanches de couleurs, qui ont fasciné Marcel Proust. Car il y retrouvait la splendeur insolente des manteaux de son ami Fortuny, ceux-là même qu'il jetait sur les épaules d'Albertine. Vittore Scarpazza dit Carpaccio, fils de fourreur, aime la belle matière, l'étoffe, les soieries. En ces premières années d'une série de guerres sauvages et meurtrières menées contre les Turcs, qui voient naître l'exaltation du culte du Sang du Christ, il aime le rouge

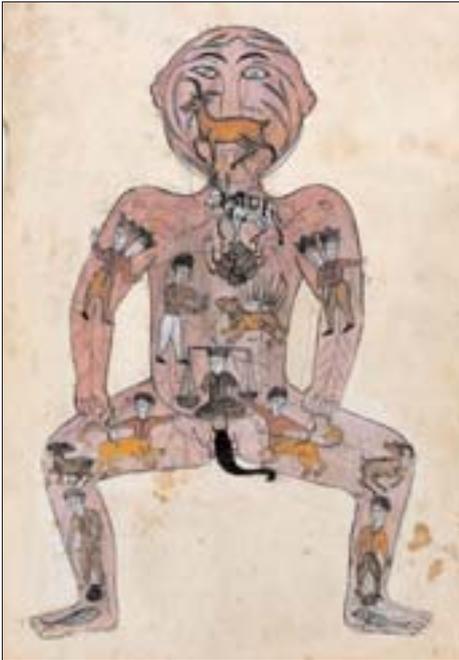
aussi. Et c'est de rouge sang qu'il enflamme le corsage de la Vierge, les tentures des palais, les pantalons des bateliers, le lit de sainte Ursule ou les toges des dignitaires de la République. La beauté profonde de ces rouges incitera Giuseppe Cipriani, père de l'actuel propriétaire du Harry's Bar, à nommer du nom du peintre le plat de viande de bœuf crue marinée à l'huile d'olive qu'il venait d'inventer, au moment d'une rétrospective Carpaccio à Venise en 1950. Peintre célébré pour son étrangeté onirique, Carpaccio, élevé chez un marchand de peaux, est aussi un peintre de chair.

Par son goût pour l'histoire – et même l'historiette –, pour ses lents déroulés cinématographiques à la manière de grands *travellings*, pour la splendeur de ses costumes réinventés, il évoque irrésistiblement le cinéma éblouissant de Franco Zeffirelli. Avec d'ailleurs cette même indifférence à toute →



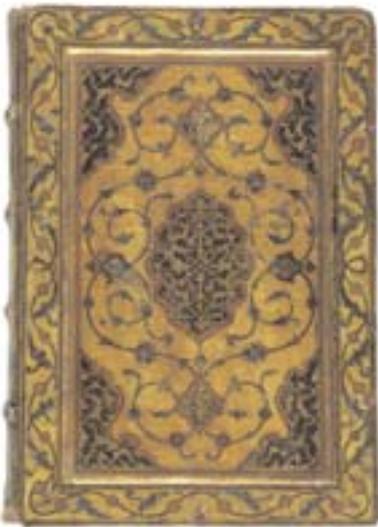
Copie d'après Gentile Bellini
Sultan Mehmet II.

Venise, probablement du XVI^e siècle, huile sur bois, 19,7 x 14,8 cm ; encadré : 36,2 x 31,75 cm.



L'Homme-zodiaque.

Iran, probablement XVIII^e – XIX^e siècle, plume, encre et aquarelle sur papier, 31,3 x 21,2 cm.
The Wellcome Institute Center for the History of Medicine Wellcome Library, London
© Wellcome Institute, Londres



Reliure. Iran, fin du XVI^e siècle. Cuir repoussé et doré, L. 35,6 cm ; livre fermé 25,4 cm, livre ouvert 68,6 cm
© New York, the Metropolitan Museum of Art

forme de psychologie. Carpaccio, comme Zeffirelli, ne dit rien : il raconte. Pour Michel Serres, au-delà de l'anecdote, il raconte même l'absence de communication, il figure la parole interdite. Véritable philosophe de la parole, il représente chaque être humain comme un isolat, dans son impossibilité de communiquer avec autrui. Les personnages éclatés de Carpaccio, dispersés dans les quatre coins de la toile, et qui ne se regardent ni ne se considèrent, semblent de beaux indifférents perdus. Ils sont à l'image d'une lagune vénitienne morcelée en une poussière d'îlots, que seule la mer rassemble.

La présence de musulmans magnifiques dans les toiles de cet archipel Carpaccio n'en est que plus ravivée. Car les Turcs, ce sont les autres, inconnus, étrangers, ennemis, avec lesquels la parole est fondamentalement impossible.

Carpaccio n'hésite pas ainsi, dans sa *Prédication de saint Étienne à Jérusalem*, à placer un billet infamant, qui sera cause du martyre et de la mort du saint, dans les mains de deux musulmans aux costumes éclatants, placés de dos, au premier plan à gauche. Il les désigne du même coup comme les méchants silencieux de la scène, et non pas les Juifs, à qui la tradition attribue pourtant la véritable dénonciation d'Étienne. Même si Venise invente le ghetto dans ces années-là, elle établit une hiérarchie dans sa désignation des hommes à abattre, et traite les Juifs avec circonspection. On retrouve par ailleurs dans sa *Prédication* un groupe de femmes quelque peu semblable à celui figuré par Gentile Bellini dans sa propre *Prédication*. Mais une seule désormais demeure voilée, le regard désormais complètement caché par le tchador. La communication, voulue par Gentile, se serait-elle interrompue ? Pas complètement, car l'envie de dialogue, chez un Vénitien comme chez tout bon commerçant, persiste. Et dans le cycle réalisé en 1502 pour la *Piccola Scuola San Giorgio degli Schiavoni*, à la demande des confrères dalmates – qui souhaitaient pouvoir prier pour leurs frères travaillant en Méditerranée orientale – le goût oriental de Carpaccio éclate. De manière encore épisodique dans les cycles rêveurs de saint Jérôme et de saint Tryphon, mais de façon éblouissante dans l'énigmatique cycle de saint Georges, saint, on s'en souvient, originaire de Cappadoce. Malgré la charge puissante d'un chevalier du Christ tout caparaçonné de noir terrassant un dragon damasquiné, il n'est guère possible de voir dans ce combat entre le bien et le mal l'allégorie d'une quelconque victoire vénitienne sur les Turcs, la paix étant alors complète. À l'inverse, c'est l'harmonie entre les peuples – vénitiens, ottomans et mamelouks – qui règne dans *Le triomphe de saint Georges* et *Saint Georges baptisant les Sélérites*. Comme une réconciliation internationale devant la coupole d'un Temple de Salomon flanqué de minarets. Au-delà de la splendeur apaisée des caftans de feu violets, des toques rouges mamelouk à longs poils que portent les extraordinaires joueurs de trompette (comme une nouvelle Sainte Trinité), et des costumes dalmates des femmes, le regard converge vers un énorme turban, étrangement abandonné sur des marches au premier plan. De la même façon d'ailleurs que le regard ne pouvait se détacher du petit chien – un bichon – regardant son maître écrire dans *La vision de*

saint Augustin. L'anecdotique chez Carpaccio ne l'est jamais. Peut-être symbole de conversion, comme le perroquet rouge qui l'accompagne est celui de rédemption, ce turban sanglant et blanc posé au centre de la toile est une invitation au voyage et à l'autre. Une telle harmonie n'a peut-être jamais existé, mais Carpaccio, peintre de l'incommunication, celui qui signait *finxit* (il a imaginé) et non comme il est d'usage *fecit* (il a fait), l'a tentée. Un autre s'y essaiera encore, peintre aujourd'hui anonyme d'un chef-d'œuvre inconnu : *La réception des ambassadeurs vénitiens à Damas*.

Éclipsé par l'art préclassique du vieux Giovanni Bellini, qui meurt pourtant dix ans avant lui, Vittore Carpaccio disparaît presque dans l'anonymat. Le 28 octobre 1525, il est encore vivant. Mais le 26 juin 1526, son fils Pietro fait incidemment allusion, dans un document, à la mort de son père. L'orientalisme vénitien ne lui survivra pas. Les grands maîtres du XVI^e siècle, Giorgione et, à sa suite, Titien, Tintoret et Véronèse, au fur et à mesure de l'effondrement de l'empire maritime vénitien face aux conquêtes turques, ne s'intéresseront guère au monde musulman, qu'ils ne connaissent et ne côtoient plus. Quant aux siècles suivants, Guardi et Tiepolo ne pratiqueront plus que des turqueries de carnaval, à la fantaisie certes débridée et à la splendeur d'opéra, mais sans lien avec le réel.

Le métissage oriental voulu par les Primitifs du XV^e siècle aurait pu disparaître. Car le classicisme renaissant impose un naturalisme dont n'avaient que faire les Vénitiens du XV^e siècle. Paradoxalement, en cette époque d'expansion (mais une expansion choisie, calculée et limitée), il ne s'agissait pas alors de dompter le monde mais de s'en émerveiller. Exactement à la manière de l'aventurier vénitien Marco Polo, qui écrit à la suite de ses pérégrinations en Asie le *Livre des merveilles*. Avec Giorgione et Titien, l'envie de toucher est très forte, comme si l'on pouvait s'accaparer la représentation du tableau. Avec les Bellini et Carpaccio, le regard est littéralement aveuglé : incapable de tout voir, on ne peut qu'admirer et contempler, longuement. Comme Paolo Uccello et Piero della Francesca en Toscane, ils voient dans le réel non pas une chair à mordre ou à caresser mais une machine à rêver. Quelque chose qui vous réveille la nuit, à l'image d'Uccello secouant sa femme endormie pour s'exclamer : « Quelle belle chose que la perspective ! » Si tous ces artistes « premiers » pratiquent abondamment la règle, le compas et la boîte noire, pour enfermer leurs visions dans de délirantes perspectives, celles-ci s'apparentent plus à une théorie des probabilités qu'à une équation mathématique. Ce qu'à nouveau rappelle très bien Michel Serres dans son livre *Esthétiques sur Carpaccio* : pour les Primitifs, le monde n'est pas différent de ce qui se passe dans son espace. Ils ne croient pas encore au théâtre, au cri de Shakespeare : « The world is a stage », le monde est une scène. Nul besoin de tréteaux chez eux, ni de mise à distance, mais une harmonie essentielle de l'homme dans la nature. Mais l'art moderne, fondé sur le refus de l'anecdote et de l'ornement, a tourné le dos aux Primitifs vénitiens, qui ne sont que cela.

Cette harmonie perdue cependant, l'Amérique de *l'Action Painting* a essayé à sa façon de la retrouver après la Seconde Guerre mondiale. Avec ses immenses *drippings*, elle apporte à l'art contemporain un sentiment nouveau : l'espace. De la même manière, Venise, son souffle océanique et son appétit de conquêtes lointaines a réussi à créer dans la perspective de la peinture de sa première Renaissance une appréhension nouvelle : celle de l'air. Le luminisme vénitien a appris à la peinture à respirer. Pratiquant la *veduta* avant la lettre, trois siècles avant Canaletto, les ateliers des Bellini ont poursuivi une vue qui est aussi vision. Une longue vue en quelque sorte. L'ivresse du plein air marin envahit les formes et les couleurs. Carpaccio et Bellini sont les premiers à s'intéresser au climat, à l'heure de la journée, au soleil couchant. Jacopo et Gentile Bellini multiplient les places, les quais, les voûtes. Ils vont là où le vent les mène. Leur orientalisme superbe et généreux n'a pas eu d'avenir. Parce qu'il était l'avenir. ■



Plat.

Iznik, ca. 1580, céramique à décor peint sous glaçure, h. 5,2 cm ; diamètre : 31,4 cm ; diamètre pied : 15,8 cm. Musée national de la Renaissance, Château d'Écouen