

y a pourtant lieu de croire que les groupes formés par Dimier, même s'ils ne définissent pas des personnalités distinctes, correspondent, au moins en partie, à des phases, ou à des formules-types, que l'on aimerait voir analysées comme telles.

Bien des questions se posent ainsi à la lecture de cet ouvrage : celle du rapport avec les Clouet, par exemple ; celle du rapport de l'art de Corneille à celui de Jean puis de François Clouet. La distinction n'est pas toujours aisée pour autant, et nous en prendrions volontiers pour preuve, si nous avions pu le vérifier sur pièce, l'*Inconnue* de Berlin (n° 21) qui semble se rattacher à l'art de Jean Clouet plutôt qu'à celui de Corneille : ni l'aisance spatiale du buste, ni le type de description physiologique, ni le modelé des mains et du visage ne semblent en effet, sur photographie du moins, s'accorder avec la manière de ce dernier. De même, on comprend mal les quelques allusions qu'Anne de Groer fait, du reste sans évoquer leur attribution, à des dessins conservés à Chantilly sous le nom de Clouet : s'agit-il essentiellement de comparaisons physiologiques ou aussi, comme elle semble l'avancer à propos du *Portrait de Charles de Cossé-Brissac* du Louvre (n° 50), de modèles d'autres peintres utilisés par Corneille ? En va-t-il de même du *Portrait de Jean de Taix* à Chantilly, rapproché lui aussi, de manière peu convaincante, d'un dessin de la même collection ? Corneille de Lyon n'a-t-il effectivement jamais dessiné avant de peindre ? Le petit dessin, conservé au musée des Beaux-Arts de Lyon, apparemment inconnu de l'auteur et strictement identique au *Portrait d'homme* du Metropolitan Museum de New York (n° 38), n'est-il qu'une copie fidèle ?

De même, l'adoption d'une mise en page du modèle assez large, jusqu'à la taille, est-elle exceptionnelle chez Corneille ou plus fréquente qu'on ne l'a cru ? Elle caractérise l'*Inconnue* de Polesden Lacy (n° 15), où apparaît même – est-ce le seul cas ? – un rideau ; elle se retrouve dans l'*Inconnu* de 1535 de Vienne (n° 56A) ou dans celui de New York (n° 65) ; pourquoi serait-elle réhabitée dans le cas de l'*Homme avec un petit chien* de Bruxelles (n° 204) ?

Par ailleurs, il n'est pas neuf que l'étude du portrait suscite des désaccords sur des questions de ressemblance physiologique ; nous n'échapperons pas à ces sympathiques querelles, en jetant nos soupçons sur l'identification du modèle du *Portrait d'homme* de Boston (n° 19) avec Anne de Montmorency. Qu'il date de 1533 ou de 1536 ne change rien au fait qu'il ne ressemble pas au personnage peint dans les mêmes années par Jean Clouet dans les deux célèbres manuscrits du *Diodore* de Chantilly et du *Cicéron* de Saint-Petersbourg.

Ce sont là, bien sûr, des points de détail, de même que l'absence, qui ne peut être qu'accidentelle dans cette vaste enquête, du *Portrait présumé d'Anna Manriquez* de l'ancienne collection Hochon (vente galerie Georges Petit, 11-12 juin 1903, n° 2 repr.), jadis dans la collection d'Etienne Moreau-Nélaton, qui trouve apparemment tout à fait sa place dans la galerie des portraits féminins de Corneille.

Cécile Scaillière

Giuliano Briganti : Gaspar van Wittel, *nuova edizione a cura di Laura Laureati e Ludovica Trezzani*. Milan, Electa, 1996. 463 p., plus de 500 ill. n. et bl. et coul.

Comme le livre sur Pierre de Cortone (*Pietro da Cortona o della pittura barocca*, 1962, utilement réédité en 1982), le livre que Briganti publia sur Gaspar van Wittel en 1966 fut un ouvrage pionnier. Dans la première partie, un texte retraçait une archéologie de la *veduta*, avant d'analyser l'art et la technique de Gaspar van Wittel : analyse brillante et remarquablement intelligente, servie par une langue dense et un style éminemment suggestif. Grâce à cet essai, le genre de la *veduta* échappait aux aléas du marché pour entrer dans l'histoire de l'art. La deuxième partie établissait le catalogue de l'œuvre, peintures et dessins, qui s'élevait respectivement à 248 et 308 numéros. La nouvelle édition de cet ouvrage comporte 460 tableaux et 491 dessins. Rien que cet accroissement du catalogue justifierait cette réédition, due aux soins de Laura Laureati et Ludovico Trezzani qui ont pu se servir, dans bien des

cas, des notes et des photographies que Giuliano Briganti avait rassemblées pour une réédition de son ouvrage.

Cette augmentation du catalogue n'a pas fondamentalement modifié l'image du « pittore della Roma moderna » (Lanzi) tracée par Briganti ; mais elle permet, dans bien des cas, d'en donner une vision plus précise, même si le problème des rapports avec Juvarra ne peut être pleinement résolu, pas plus que celui de l'existence d'un atelier. Dans l'ensemble, ce sont les vues des sites hors de Rome qui connaissent le plus net accroissement : celles de Naples passent ainsi de 22 à 54, dont 10 inédits dans le présent catalogue ! Une nouvelle biographie chronologique détaillée insère ainsi l'artiste nordique dans le milieu romain, entre la « schildersbent » qui regroupe les peintres nordiques à laquelle l'artiste s'inscrit lors de son arrivée à Rome en 1675 et l'Académie de saint Luc (1711) où, à partir de 1713, il est responsable des étrangers en compagnie de Pierre Legros.

Par rapport à l'édition de 1966, deux grandes nouveautés caractérisent ce catalogue. La prise en compte des dessins conservés au Palazzo Reale de Caserta (un fonds difficilement accessible dans les années 1960, mais que Walter Vitzthum avait contribué à faire connaître par les expositions de 1977 et 1980) révèle un van Wittel copiant les antiques ou dessinant rapidement des gens dans la rue. La vie manuscrite rédigée par Pascoli, maintenant entièrement publiée (*Vite de Pittori, Scultori ed architetti viventi...*, éditée par V. Martinelli, Treves, 1981, annotations pour van Wittel de G. Briganti), a permis de préciser les dates des voyages de l'artiste et de commencer des recherches sur le « collectionnisme » vanvitellien (un des points forts et nouveaux de la réédition de 1996). Les collectionneurs de van Wittel sont très variés, depuis l'illustre famille romaine des Colonna, dont le palais abrita en 1783 plus de 100 *vedute*, jusqu'à l'anglais Thomas Coke, en passant par les cardinaux Annibale Albani et Pietro Ottoboni, des commanditaires français encore un peu mystérieux, ou le vénitien Bergonzi qui, en 1709, possédait cinq vues de

Rome et de Naples de van Wittel dont l'une sera copiée par Carlevarijs. Un domaine reste encore inexploré : les eaux-fortes de l'artiste, dont l'étude aurait permis de mieux saisir ses liens avec la communauté nordique à Rome. Les récents travaux de J. Garms ont pourtant montré l'importance de la gravure dans la formation de l'image de Rome.

Longhi et Briganti avaient associé *vedutisme* et *réalisme*. Cette vision est actuellement contestée : non seulement par le catalogue de l'artiste (van Wittel, suivi par Panini, représente la place Navone sous l'eau, soit un événement de la chronique romaine) mais aussi par les tendances actuelles de l'historiographie. D'un peintre de la réalité romaine, proche des *bamboccianti*, Viviano Codazzi est devenu un artiste formé à Naples et spécialisé dans le rendu savant de l'architecture, depuis les travaux de David Ryley Marshal. Les *vedute* de Caneletto, loin de constituer des « fenêtres ouvertes » sur Venise, comportent une très forte part de construction théorique, comme l'a souligné A. Corboz. Quelle place alors donner à van Wittel dans cette nouvelle histoire du « *vedutisme* » qui se met en place ?

Olivier Bonfait

Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre. Actes du colloque organisé par le Service culturel du musée du Louvre à l'occasion de la commémoration du bicentenaire de l'ouverture du Louvre, les 3, 4 et 5 juin 1993, sous la direction scientifique d'Édouard Pommier. Paris, Klincksieck et musée du Louvre, 1995. 649 p., nb. ill. n. et bl.

Dans ce gros volume dirigé et préfacé par É. Pommier, vingt et un intervenants ont célébré la fondation du Louvre révolutionnaire, en tentant de cerner la réalité des musées, dits publics, dans l'Europe du XVIII^e siècle. En fait, hormis quelques communications sur les collections de la péninsule italienne (les musées de Naples de 1734 à 1799, la pinacothèque de Bologne et les collections d'antiquités dans l'Italie du Nord et du Centre), du Royaume-Uni et du Portugal – où