Michel Vovelle et l'Italie : images et politique

Marcello Dinacci

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lrf/4118>

DOI : 10.4000/lrf.4118

ISSN : 2105-2557

Éditeur

IHMC - Institut d'histoire moderne et contemporaine (UMR 8066)

Référence électronique

Marcello Dinacci, « Michel Vovelle et l'Italie : images et politique », *La Révolution française* [En ligne], 18 | 2020, mis en ligne le 06 juillet 2020, consulté le 09 juillet 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lrf/4118> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lrf.4118>

Ce document a été généré automatiquement le 9 juillet 2020.

© La Révolution française

Michel Vovelle et l'Italie : images et politique

Marcello Dinacci

- 1 Les célébrations du bicentenaire de la Révolution française ont consacré la figure de Michel Vovelle comme « patriota missionario¹ ». De nombreux voyages l'ont mené partout dans le monde afin de coordonner les initiatives scientifiques des commémorations de la décennie 1789-1799. En raison de sa fonction de président de la mission scientifique du Bicentenaire, il a participé à plusieurs colloques et séminaires dans le monde et, parmi eux, à une grande partie des activités italiennes. Il a clairement privilégié l'Italie parmi tous les pays qui se sont engagés dans les célébrations étant donné que, dans les académies de la péninsule, il a contribué à soixante-dix-huit colloques, journées d'études ou tables rondes².
- 2 Cependant, l'Italie « n'a certes pas attendu le Bicentenaire pour connaître Michel Vovelle³ », et ses travaux d'histoire religieuse, politique, culturelle et des mentalités ont exercé une profonde influence des années 1970 jusqu'à nos jours. Les nombreuses traductions en italien des ouvrages de Vovelle permettent aux étudiants et chercheurs nés au sud des Alpes de se familiariser avec ses idées et ses travaux. Dans cet article seront présentées trois perspectives de recherche pour lesquelles ses études ont beaucoup compté au sein du débat historiographique italien.
- 3 On abordera en premier lieu le discours de la méthode qui naît au cours du colloque *Iconographie et histoire des mentalités*⁴ en 1976, et qui se prolonge à l'occasion du bicentenaire de la Révolution française, jusqu'à la parution de *Mémoires vives ou perdues*⁵.
- 4 On passera ensuite aux études sur l'iconographie italienne de la décennie 1789-1799, organisées autour du livre *Immagini della libertà. L'Italia in rivoluzione 1789-1799*⁶, publié avec deux de ses élèves, Christian-Marc Bosséno et Christophe Dhoyen.
- 5 La troisième partie sera consacrée à un des thèmes qu'il a le plus affectionné : celui des « regards croisés » entre la Grande Nation et les expériences insurrectionnelles en Europe, et plus particulièrement le cas italien présenté dans *Il triennio rivoluzionario italiano visto dalla Francia 1796-1799*⁷ qui offre plusieurs pistes de réflexion.

La question méthodologique des images de la Révolution française

- 6 Michel Vovelle désigne, comme point de départ de la réflexion historique sur les images, la traduction en français des *Essais d'iconologie* d'Erwin Panofsky en 1967. « Démarche significative, à rapprocher, semble-t-il, des objectifs qui sont les nôtres », même si l'historien s'aperçoit que « ces aventures deviennent petites odyssées étranges et savantes »⁸ où le sens historique se perd. Il faut donc attendre la fin des années 1960 pour que les historiens s'intéressent à l'analyse des images comme à un domaine propre à l'histoire. Notamment, l'iconographie devient une des techniques sur lesquelles s'appuie une histoire des mentalités « alors en voie de constitution »⁹.
- 7 En 1970, Michel Vovelle publie – en collaboration avec Gaby Vovelle – *Vision de la mort et de l'au-delà en Provence du XV^e au XIX^e siècle d'après les autels des âmes du purgatoire*. En travaillant sur ce sujet, les Vovelle ont fait émerger de nouvelles questions à même de synthétiser la complexité de l'objet visuel. Le colloque *Iconographie et histoire des mentalités* – qui a eu lieu en 1976 sous l'égide du Centre Méridional d'Histoire Sociale, des Mentalités et des Cultures de l'Université de Provence – a rassemblé idées et questions afin d'encourager une approche historique pour l'étude des images¹⁰.
- 8 C'est donc au milieu des années 1970 que s'opère un tournant essentiel pour l'historiographie et l'iconographie. On peut le saisir grâce à l'outil de recherche « Google gram », qui montre combien l'occurrence du mot « iconographie » – ainsi que ses équivalents en anglais, italien et allemand – connaît une véritable croissance à partir de ces années¹¹. La consécration définitive de l'image comme outil de la recherche historique arrive en 1978 dans les pages de *La Nouvelle histoire*, pierre angulaire de la troisième génération des *Annales* : Marc Ferro – celui qui signe l'article *image* – écrit que « tard venue dans le discours de l'histoire, l'image y joue un rôle assez comparable à celui que tient le névrosé dans l'ordre médical »¹².
- 9 Tout compte fait, Michel Vovelle présente sa proposition méthodologique dans une atmosphère sensible. Mais donc, de quoi s'agit-il ? Dans les introductions de *Histoire figurales* et d'*Iconographie et histoire des mentalités*, il cherche à définir cette méthode de la façon la plus précise possible. La formule clé pour entrer dans le discours vovellien est : « approche sérielle d'un corpus homogène ». Bref, c'est l'analyse quantitative – typique de l'histoire des mentalités – qui passe pour donner les résultats les plus intéressants.
- 10 L'enjeu le plus délicat de cette proposition est la création d'un corpus homogène : comment le définir¹³ ? Il y a deux chemins possibles. Le premier est celui propre à l'histoire des mentalités, l'utilisation d'un corpus « dans son homogénéité, sa massivité et sa continuité »¹⁴. La seconde procédure « fabrique ses corpus sur la base d'une problématique initialement définie, jouant de la diversité des regards qu'ils permettent de croiser, du relais qui peut se dessiner de l'un à l'autre comme support de la recherche »¹⁵. Cette seconde méthode est à la base de *La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours*¹⁶ dont le corpus glisse « des tombeaux aux livres d'heure, aux estampes et gravures, à la peinture aussi... pour passer aux cimetières, aux monuments et finir par le film ou la bande dessinée »¹⁷.

- 11 Après les études de longue durée sur la mort, Vovelle s'engage dans un domaine qui l'occupera plus qu'une décennie : celui de la Révolution française. Au niveau des sources, Vovelle trouve un territoire tout à fait différent. Il se retrouve face à un ample témoignage, qu'il quantifie à près de « cent-mille [images] si l'on extrapole à partir des trente mille à quarante mille qui se retrouvent au cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale¹⁸ ». Toutefois, cet énorme *corpus* lui donne la possibilité de renforcer son discours méthodologique, en faisant émerger de nouvelles questions. La première piste à retenir est la délimitation de la recherche et cela peut se faire dans un ordre chronologique, géographique ou thématique. Ensuite, il est nécessaire d'établir « un questionnaire à la fois homogène et propre à consigner tous les traits pertinents aptes à répondre aux problèmes que se pose le chercheur »¹⁹. L'approche quantitative confère un autre avantage, qui réside dans le premier niveau de lecture de l'image, comme témoignage et récit. L'iconographie intéresse Vovelle – et les historiens des mentalités – comme expression d'un regard révélateur « tant par ce qui est montré que par ce qui ne l'est pas²⁰ ». En d'autres termes, les absences sont tout aussi importants que les présences.
- 12 Au début de ses recherches, Michel Vovelle raconte qu'il a dû faire face à un préjugé solide concernant l'expression artistique de la Révolution : celui de stérilité et de vandalisme. D'ailleurs, les mots du comte Léon de Laborde – écrits à l'occasion de l'exposition universel du 1851 – rendant l'esprit révolutionnaire coupable d'avoir « tué la poésie et les arts²¹ » sont souvent repris encore au xx^e siècle. Vovelle est bien conscient que l'expression artistique connaît un moment de stagnation, bien que, à partir de 1789, se développe un large éventail de nouveaux supports iconographiques. Car les recherches menées par les historiens engagés dans le comité pour la commémoration du bicentenaire de la Révolution française montrent qu'il y a une évolution de l'expression artistique française qui se détache des circuits d'ancien régime pour répondre aux nouvelles formes de la demande²².
- 13 Ces différents points de vue impliquent une question, que Vovelle pose au début de son argumentation : s'agit-il d'une Révolution créatrice ou d'une Révolution destructrice ? Pour lui la réponse est claire : « La Rivoluzione francese è un momento di intensa creazione nel campo dell'immagine [perché] il mito di un periodo vuoto o sterile non regge alla verifica dei fatti. »²³ Bien sûr on peut discuter la qualité esthétique des images révolutionnaires, mais on ne peut nier ni leur présence ni leur rôle de témoignage collectif. Chroniques en images, caricatures, allégories, en-têtes de lettres, d'affiches et de documents officiels sont autant d'armes idéologiques dans les mains des révolutionnaires.

L'iconographie italienne pendant les années 1789-1799

- 14 Dans le cadre des contacts entre la France en révolution et les autres pays européens, l'Italie garde une place privilégiée. La péninsule italienne présente une situation interne paradoxale : l'esprit des Lumières y a germé avec vigueur, mais les traditions d'ancien régime y sont encore bien enracinées. De plus, Vovelle ajoute que l'Italie connaît, à partir des années 1780, et de la même manière que la France, un déclin des politiques issues du despotisme éclairé. L'année 1796 constitue un point d'inflexion

dans la chronologie de la période révolutionnaire en Italie, une césure qui vaut tant pour le politique que pour la production iconographique²⁴.

- 15 La première période (1789-1795) est marquée par une curiosité croissante. Les Italiens suivent l'exemple français : dans les villes apparaissent alors les premiers clubs et on enregistre des expériences insurrectionnelles. Toutefois, au fur et à mesure de l'évolution politique à Paris, les États italiens cherchent à empêcher l'arrivée des nouvelles de France et répriment toutes les associations para-démocratiques²⁵. La mort de Louis XVI au début de 1793 constitue un choc très violent pour la vie politique italienne. Les mesures de répression se durcissent pour parvenir aux premières condamnations et exils : par exemple, la réponse à la conspiration de Naples de 1794 conduit à la condamnation de trois comploteurs.
- 16 Ce climat nerveux perdure jusqu'à la Campagne d'Italie : la présence de l'armée de la Grande Nation donne alors aux Italiens la possibilité de s'essayer à la vie démocratique dans le cadre des *Repubbliche sorelle*. Ces gouvernements, malgré la tutelle encombrante du Directoire, ont développé une histoire juridique et institutionnelle qui n'était pas une simple copie de celle de la France. Vovelle entrevoit dans le *Triennio rivoluzionario* le germe de l'idéal d'une République italienne libre et unie qui lui survivra et nourrira les organisations secrètes du siècle suivant. Cependant, la situation de la péninsule reste précaire et des causes – parmi lesquelles le traité de Campoformio, l'interventionnisme du Directoire dans la vie politique des Républiques sœurs, et l'occupation militaire française – conduisent à une réaction des anciens souverains. Les armées *sanfediste* dans le Royaume de Naples ouvrent la saison de la vengeance et de la reconquête au cours de laquelle seront chassés les Français, et tués ou bannis les jacobins italiens de la péninsule²⁶.
- 17 Michel Vovelle, dans ses études consacrées à l'iconographie italienne, a déclaré que « parmi tous les pays qui ont été touchés par l'impact de la Révolution française, l'Italie est certainement celui qui a réagi avec le plus de vivacité, en raison de sa production graphique et plus généralement de sa production artistique²⁷ ». Celle-ci est fortement hétérogène, car les sites de production sont bien différents les uns des autres. Vovelle établit aussi une géographie des sites les plus importants, que nous n'avons pas le temps d'aborder en détails, mais, ainsi, dans les territoires vénitiens, il faut compter les imprimeries de la capitale et celles de la *Terraferma*. Ils forment ainsi un des espaces productifs les plus importants en Europe pour les estampes. L'iconographie religieuse et l'iconographie politique sont les plus utilisées par les éditeurs vénitiens, parmi lesquels on remarque particulièrement les Remondini et les Zatta. À Milan, à côté de la production religieuse se développe une fabrication laïque et d'esprit révolutionnaire, notamment après 1796. Le style renvoie plus volontiers à la scène de genre qu'à la caricature, laquelle n'a pas beaucoup de succès non plus du côté contre-révolutionnaire. Les artistes étaient presque tous élèves de l'Académie des Beaux-Arts, comme Appiani et Cagnoni. Dans le cas de Rome, la liberté d'expression dans la ville du Pape est fille et de la présence d'instituts d'arts de renommée internationale, et de l'ancienne tradition des *Pasquinate*. La production romaine est donc plutôt élaborée par rapport à la brièveté de l'expérience républicaine. Par ailleurs, la ville est un des centres de la réaction. Enfin, à Naples, le XVIII^e siècle connaît la mise en place d'une production élitare – rattachée aux découvertes archéologiques –, mais aussi d'une production plus populaire. Celles-ci sont employées vigoureusement dans la contre-révolution au point d'être censurées par le Cardinal Ruffo²⁸.

- 18 Avec le début des événements révolutionnaires – comme on l’a déjà dit – l’Italie voit la montée en puissance d’une censure visant tout ce qui rappelait la France. Les seules gravures des événements qui passent les filtres de la censure sont la prise de la Bastille, puis la fête de la Fédération à Paris le 14 juillet 1790, et une vue de l’Assemblée nationale constituante²⁹. Ces images sont des originaux français, mais adaptées aux marchés italiens grâce à l’ajout d’un sous-titre traduit.
- 19 Ce silence iconographique perdure jusqu’à la mort de Louis XVI. À partir de ce moment-là, et grâce au soutien des souverains – notamment Pie VI et Marie-Caroline –, la péninsule est envahie par l’iconographie contre-révolutionnaire de fabrication anglaise et allemande, à laquelle s’ajoutent les premières productions des territoires vénitiens. On peut dire, de façon macabre, que le sang du roi a graissé les rouages de la production visuelle italienne. Les thèmes tournent en effet souvent autour de la dénonciation de la mort du monarque, des excès de la Terreur, du destin de Marie-Antoinette et de l’orphelin du Temple. La guillotine a aussi une place dans l’iconographie italienne, attribuable, d’une part, à la curiosité et, de l’autre, à l’horreur. Mais c’est cette production qui permet aux Italiens de connaître les visages des révolutionnaires, parmi lesquels ceux de Marat et Robespierre³⁰.
- 20 La première campagne d’Italie est l’événement qui bouleverse les dispositifs de la production artistique italienne. Car les années 1796 et, surtout, 1797 connaissent la floraison d’un corpus prorévolutionnaire encouragé par le Directoire, les généraux français et les gouvernements des Républiques sœurs. En ce qui concerne le genre stylistique, c’est la caricature qui domine la scène, sa thématique la plus fréquente relevant de l’anticléricalisme et, plus généralement, tournant en dérision l’ancien régime³¹. L’esprit qui guide cette production est celui de la *tabula rasa* : on représente la destruction de plusieurs objets ou monuments rappelant le pouvoir des aristocrates et du haut clergé. Une particularité des caricaturistes italiens est qu’ils engagent dans la bataille iconographique les masques de la *Commedia dell’Arte*. Ce sont eux qui mènent la guerre aux aristocrates avec plusieurs méthodes. Le plus fréquent de ces masques est celui d’Arlequin qui, grâce à la Révolution, l’emporte enfin sur Pantalon, emblème de la vieille aristocratie vénitienne.
- 21 À côté de la production caricaturale, les scènes allégoriques connaissent un grand succès. La joie des patriotes italiens à l’entrée des Français dans les villes est un des thèmes les plus représentés, bien que la plupart des gravures aient été inventées ou dessinées avant l’événement. Ce qui nous intéresse est la présence d’arbres de la liberté autour desquels s’organisent des fêtes et des danses³². Cette iconographie allégorique mobilise aussi la représentation de la Déclaration des droits de l’homme, de la Constitution, de la liberté et de la république. Ces formes sont réduites à l’essentiel dans les en-têtes des lettres et des documents officiels des généraux français et des hommes politiques italiens.
- 22 Le traité de Campoformio (17 octobre 1797) ouvre une page nouvelle de l’expression artistique italienne. La production prorévolutionnaire se réduit et, dans le même temps, la plupart des images sont publiées sous forme anonyme³³. En raison de la cession des territoires vénitiens à l’Autriche, la Révolution perd un de ses plus importants sites de production. C’est la déception due à la trahison de Bonaparte et des Français qui s’exprime dans les estampes, comme « *Chi pagherà ?...* »³⁴ ou « *Il faut danser* ».

Figure – *Il faut danser*, gravure anonyme, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli – Castello Sforzesco – Milano ³⁵.

- 23 Pour Vovelle, le sort de la République de Venise constitue l'un des meilleurs exemples des répercussions des conflits politiques sur l'iconographie. Les imprimeries les plus importantes étaient celle de la famille Remondini à Bassano del Grappa³⁶ – qui, avec celles d'Anvers, ont produit la plupart des estampes du XVIII^e siècle, pas toujours de la manière la plus licite – et celle des Zatta-Zancon à Venise. La première s'est toujours montrée hostile à la Révolution et aux idées démocratiques qui circulaient dans la capitale, et son alignement sur la Contre-révolution relève aussi du ressentiment de la *Terraferma* contre la ville. Les Remondini produisent beaucoup d'images qui circulent partout en Italie, surtout pendant et après 1799, mais l'aventure de cette famille d'imprimeurs souffre des bouleversements de la période et, après 1815, l'atelier Remondini doit fermer ses portes. En revanche, les Zatta-Zancon parviennent à satisfaire à la fois le public prorévolutionnaire et le public contre-révolutionnaire. Après la défaite de l'Empire, cette entreprise trouvera des nouveaux marchés dans lesquels s'engager et prospérer³⁷.
- 24 1799 marque la défaite des révolutionnaires et sur les champs de bataille militaires, et sur le terrain de l'iconographie. Vovelle tient à préciser que la majeure partie du corpus de la décennie 1789-1799 a été produite en 1799 et relève donc d'une orientation contre-révolutionnaire. Cette production s'adapte aux thèmes et supports qui se sont développés pendant la période républicaine. Le rétablissement de l'ordre s'accompagne d'une prolifération d'allégories religieuses, des saints, de la Vierge et de la *Santa Fede*. Néanmoins, la caricature reste utilisée contre les Français et les jacobins italiens. Les premières sont par exemple obligées de régurgiter le butin artistique, les seconds sont représentés comme des monstres en habits français. Finalement, ils sont accompagnés ensemble aux enfers.

Figure - *Giacobini in viaggio nella bocca del Diavolo guidati da Bonaparte*, gravure anonyme, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli – Castello Sforzesco – Milano³⁸.

- 25 Parallèlement, et surtout en Italie du Sud, se déploie une iconographie très populaire qui a pour sujet principal la chasse aux jacobins. Malheureusement, la plupart de ces images ont été détruites par le général en chef de l'armée *sanfedista*, le Cardinale Ruffo, pour des raisons d'ordre public³⁹.
- 26 Bien évidemment, en envisageant les effets du contact entre l'Italie et la France, on ne saurait passer sous silence la figure de Bonaparte. Vovelle se concentre sur la production visuelle qui concerne le mythe du général français, qui, pour lui, naît en Italie. Les premières images de Bonaparte montrent un homme « petit, maigre et sec⁴⁰ » : c'est la bataille du pont de Lodi qui « marque le point de départ d'une inflation iconographique⁴¹ ». Suivant l'exemple des chroniqueurs, les peintres et les dessinateurs célèbrent les exploits du général corse. L'entrée des Français dans la ville de Milan complète le procès d'héroïsation : Bonaparte – qui en réalité entre dans la ville un jour après son armée – est représenté comme le chef.

Figure – *Ingresso solenne delle truppe francesi in Milano*, incisione di Antonio Verico su disegno di Angelo Volpini, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli – Castello Sforzesco – Milano⁴².

- 27 Les Milanais dansent autour de lui affublés de cocardes et de bonnets phrygiens, alors que les autres généraux arrivent après lui, sans que la foule ne les remarque. Vovelle étudie un dernier moment significatif pour l'iconographie napoléonienne : la bataille d'Arcole. Selon le même scénario que pour l'entrée à Milan, les artistes français ou italiens ne s'intéressent guère au déroulé des faits : leur héros, c'est Bonaparte. Les estampes reproduisent la scène telle que fixée par Gros dans le tableau devenu célèbre grâce à l'exposition au Salon de 1801⁴³. Cette image allégorique mêle, au style néoclassique, des sentiments romantiques et devient une « image souche⁴⁴ ». Parmi plusieurs artistes italiens de l'époque, Appiani se distingue comme un des chantres officiels du général corse. Il le suit dans toutes les expéditions italiennes et le transforme en « maître, déjà impérial, qui nous fixe d'un regard dominateur⁴⁵ ». Dans ce domaine, son œuvre majeure est la série de fresques pour le palais royal de Milan. Les scènes reproduites vont du début de la Campagne d'Italie jusqu'à la cérémonie du couronnement impérial. Malheureusement, elles ont été détruites en 1943 par les bombardements alliés, même si nous en conservons toutefois quelques esquisses préparatoires et une série gravée⁴⁶.

Les regards croisés entre la Grande Nation et les Républiques sœurs

- 28 L'autre grand thème dans lequel Michel Vovelle s'engage est celui des regards croisés entre la France et l'Italie, notamment entre les révolutionnaires français et les italiens. L'élaboration de la figure de l'étranger dans la Révolution française est complexe et le discours varie rapidement⁴⁷. La représentation des Italiens par les Français est très

négative durant les premières années révolutionnaires : l'Italie est un lieu de fanatisme, de violence et de superstition. À partir de 1793, la dégradation des rapports avec les Anglais rehausse, par compensation, l'ethnotype italien vers une place plus appréciable⁴⁸. Cependant, jusqu'en 1796, les révolutionnaires français considèrent encore l'Italie comme le pays du pape et regardent les Italiens avec suspicion du fait des agressions contre les agents français dans la péninsule. L'assassinat du diplomate Bassville en janvier 1793 suscite un écho très vif en France et le récit historique présente les Romains comme une populace fanatique et violente⁴⁹. D'un autre côté, certains Français regardent l'Italie de manière différente. C'est le cas de Théodore Désorgues, pour lequel « l'Italie reste la matrice de notre civilisation commune, la grande référence dont on ne saurait se passer⁵⁰ ». Il avertit qu'il est encore tout à fait possible de retrouver, ici ou là, la façon de vivre et l'esprit des anciens Romains. L'exemple qu'il présente est celui du quartier romain du Trastevere⁵¹.

- 29 La perspective change après le contact de 1796 : l'Italie devient aux yeux des Français un pays à régénérer. La recette est celle de la démocratie et de la destruction des signes extérieurs de l'ancien régime. Les Italiens, libérés du pouvoir du pape et des souverains, pourront retrouver leur grandeur. La régénération doit s'opérer à deux niveaux : les peuples – qui ne répondront cependant pas comme les Français l'avaient prévu – et les élites – qui s'avèreront bien plus sensibles au discours du glorieux héritage.
- 30 Par ailleurs, Vovelle a également écrit à propos de la question complexe des relations entre les révolutionnaires français et italiens. C'est entre les jacobins ou néojacobins français et les patriotes italiens qu'elles sont le plus intenses, mais aussi le plus complexes. Une réflexion concernant ces rapports politiques entre les Français et les Italiens – y compris la question des exils réciproques⁵² – mériterait un développement bien plus conséquent que celui qu'on peut proposer ici. On se bornera donc à fournir quelques repères essentiels⁵³.
- 31 Entre toutes les questions politiques, la plus significative est celle de la fin de la Sérénissime République de Venise. Nous avons déjà abordé la question pour ce qui concerne la réponse iconographique des patriotes italiens. Ne se limitant pas au monde des images, elle est aussi bien présente dans les ouvrages des intellectuels italiens. Il suffit de penser, par exemple, à Ugo Foscolo, un des plus importants poètes engagés dans la Révolution. Au début de la campagne d'Italie son regard sur l'armée française est un empreint d'espérance :

Gallia intuona e diffonde
 Di Libertade il nome
 E mare e cielo Libertà risponde: [...]
 Libertà! grida a le provincie dome [...]
 Italia, Italia, con eterei rai
 Su l'orizzonte tuo torna l'aurora
 Annunziatrice di perpetuo sole;
 Vedi come s'imporpora e s'indora
 Tuo ciel nebbioso, e par che si console
 De' sacri rami dove a l'ombra stai!
 I desolati lai
 Non odi più di vedove dolenti,
 Non orfani innocenti
 Che gridan pane ove non è chi 'l rompa:
 Ve' ricomporsi i tuoi vulghi divisi⁵⁴.

- 32 Le traité de Campoformio est, selon Foscolo, une honte pour l'esprit révolutionnaire des Vénitiens. Dans l'*Ultime lettere di Jacopo Ortis* de 1798, il fait de la trahison bonapartienne envers Venise une des raisons du pessimisme de son héros :

Moltissimi intanto si fidano nel Giovine Eroe nato di sangue italiano ; nato dove si parla il nostro idioma. Io da un animo basso e crudele, non m'aspetterò mai cosa utile ed alta per noi. Che importa ch'abbia il vigore e il fremito del leone, se ha la mente volpina, e se ne compiace? Sì; basso e crudele – né gli epiteti sono esagerati. A che non ha egli venduto Venezia con aperta e generosa ferocia⁵⁵?

- 33 Michel Vovelle traite enfin également du regard français sur la question vénitienne. Selon l'historiographie française du ^{xx}e siècle, il n'y eut pas de grande discussion en France sur la chute de la République de Venise. Alphonse Aulard – dans *Paris pendant la réaction thermidorienne et sous le Directoire* – ne compte par exemple, sur 261 journées étudiées⁵⁶, qu'une vingtaine d'interventions sur la dévolution de Venise à l'Autriche et la fin d'une si ancienne république⁵⁷.
- 34 Plus généralement, au ^{xviii}e siècle, la *Serenissima* ne jouissait pas d'une bonne réputation auprès des Français, et moins encore pendant la Révolution, lorsque son gouvernement est accusé de perfidie et les Vénitiens soupçonnés d'être proche du fanatisme et de l'hystérie. Pour Vovelle, Bonaparte joue un rôle très important dans l'imagerie sur la République vénitienne. Il décrit sa liberté comme incompatible avec la volonté d'arrêter la guerre et sa politique comme réaliste et toujours plus proche de celle de l'Autriche⁵⁸. Ce n'est qu'après la signature du traité de Campoformio que l'opinion publique française se fait une idée plus claire de la question, quand s'effondre le mur de la censure des nouvelles métaphoriquement érigé sur les Alpes par Bonaparte. Vovelle conclut que, « comme en remords, ou en reproche, l'opinion parisienne enfin informée semble se réveiller⁵⁹ » et manifester son mécontentement pour la tournure des événements. Cependant, la résignation ne tarde pas à arriver. C'est le moment pour la *Serenissima* de rejoindre la place qui lui revient : celle du mythe.

Conclusion

- 35 En guise de conclusion, pour saisir les influences de Michel Vovelle sur l'historiographie italienne, il suffit de signaler la place de ses ouvrages dans le marché éditorial : il est l'un des historiens français les plus traduits et, qui plus est, il a écrit des essais conçus d'emblée pour le public italien⁶⁰. Au sein de ce large éventail de travaux, la méthode de Michel Vovelle a considérablement influencé l'historiographie italienne en ce qui concerne les études révolutionnaires et les études consacrées à la mort et à la déchristianisation de l'Occident. Les historiens italiens se sont particulièrement intéressés à la question d'une révolution exportatrice de démocratie et en expansion au travers des échanges mutuels et des regards croisés entre les pays d'Europe. De plus, les études italiennes ont intégré l'intérêt pour les révolutionnaires jacobins et partagé la thèse selon laquelle « le jacobinisme ne s'arrête ni avec la mort de Robespierre, ni avec la fermeture des sociétés populaires⁶¹ », mais évolue en phénomène « transhistorique⁶² ».
- 36 L'historiographie italienne ne s'est en revanche pas montrée aussi sensible à l'approche sérielle pour envisager les images : on ne peut guère citer que des catalogues d'exposition sur l'Italie des années révolutionnaires et napoléoniennes. Parmi eux, le plus important est celui – préfacé, cela va sans dire, par Michel Vovelle – de la

Biblioteca di storia moderna e contemporanea de Rome⁶³. D'une certaine façon, la thématique de l'approche sérielle a néanmoins été reprise par des ouvrages consacrés à la cartographie historique⁶⁴, à l'iconographie de la Nation et du Risorgimento⁶⁵ et à celle de Mussolini et du fascisme⁶⁶.

- 37 La question qui se pose est donc de comprendre pourquoi, en Italie, la méthodologie proposée par Vovelle pour l'étude historique des images n'a pas reçu la même attention que le reste de son œuvre. La réponse se trouve dans l'influence d'Aby Warburg et Peter Burke et de leurs approches des représentations visuelles. Le domaine de recherche qui prévaut est donc celui d'une histoire sociale et culturelle des images. Or, ce sont surtout les premiers siècles de l'époque moderne qui ont fait l'objet de tels travaux, menés par divers historiens, notamment Carlo Ginzburg et Ottavia Niccoli⁶⁷. Pour conclure, pour qui souhaite renouer avec la méthode de Michel Vovelle, l'étude des contextes de la production, de la circulation et de la réception des images, encore peu discutés par l'historiographie italienne, semble constituer une perspective prometteuse.

NOTES

1. Michel VOVELLE, *Il Triennio rivoluzionario italiano visto dalla Francia 1796-1799*, Napoli, Guida, 1999, p. 7.

2. Les données se réfèrent aux années 1983-1993. Les initiatives italiennes viennent, en nombre, juste après celles organisées du côté français. Il convient d'y ajouter encore les nombreuses initiatives prises au cours des célébrations du *Triennio* italien : Michel VOVELLE, *Il Triennio rivoluzionario italiano...*, op. cit., p. 8. Pour une étude quantitative des colloques organisés à l'occasion du bicentenaire, on se reportera à Michel VOVELLE, *Les colloques du Bicentenaire*, Paris, SER, 1991 (1^{re} éd.).

3. Anna Maria RAO, Michel Vovelle et l'Italie, *Annales historiques de la Révolution française*, n° 395, Michel Vovelle (1933-2018), 2019, p. 3-27, particulièrement p. 8.

4. Michel VOVELLE, *Iconographie et histoire des mentalités*, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1979.

5. Michel VOVELLE, *Mémoires vives ou perdues. Essai sur l'Histoire et le souvenir*, Paris, Éditions de Paris Max Chaleil, 2018.

6. Christian-Marc BOSSÉNO, Christophe DHOYEN, Michel VOVELLE, *Immagini della libertà. L'Italia in Rivoluzione 1789-1799*, Rome, Editori Riuniti, 1988.

7. Michel VOVELLE, *Il triennio rivoluzionario italiano...*, op.cit.

8. Michel VOVELLE, *Histoires figurales. Des monstres médiévaux à Wonderwoman*, Paris, Uscher, 1989, p. 9.

9. *Ibid.*

10. *Iconographie et histoire des mentalités*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1979.

11. https://books.google.com/ngrams/graph?content=iconographie&year_start=1900&year_end=2000&corpus=19&smoothing=3&share=&direct_url=t1%3B%2Ciconographie%3B%2C
Dernier accès : 3 décembre 2019.

12. Jacques LE GOFF, Roger CHARTIER, Jacques REVEL (dir.), *La Nouvelle histoire*, Paris, Retz-C.E.P.L., 1978, p. 246.

13. L'enjeu du questionnaire ouvre plusieurs pistes historiographiques : on pourra se référer à Annie DUPRAT, *Images et Histoire. Outils et méthodes d'analyse des documents iconographiques*, Paris, Belin, 2007 ; Michel MELOT, *Une brève histoire de l'image*, Paris, Éditions J.-C. Béhar, 2015 ; et Laurent GERVEREAU, *Voir, comprendre, analyser les images*, Paris, La Découverte, 1994.
14. Michel VOVELLE, *Histoires figurales...*, op. cit., p. 10.
15. *Ibid.*, p. 10-11.
16. Michel VOVELLE, *La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 1983.
17. Michel VOVELLE, *Histoires figurales...*, op. cit., p. 11.
18. *Ibid.*
19. *Ibid.*, p. 13.
20. *Ibid.*, p. 14.
21. Léon DE LABORDE, *Exposition universelle de 1851. Travaux de la commission française sur l'industrie des nations publiés par ordre de l'Empereur*, 1856, t. VIII, Beaux-Arts, p. 169. Cité en Léon DE LABORDE, *Exposition universelle de 1851. Travaux de la commission française sur l'industrie des nations publiés par ordre de l'Empereur*, 1856, et dans Neil MCWILLIAM, Catherine MÉNEUX et Julie RAMOS (dir.), *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre. Anthologie de textes sources*, INHA (« Sources »), 2014.
22. Pour un ouvrage qui donne un aperçu de l'iconographie de la Révolution française : Michel VOVELLE, *La Révolution française. Images et récit 1789-1799*, Paris, Messidor/Livre Club Diderot, 1986.
23. Michel VOVELLE, *Immagini e immaginario nella storia. Fantasmie e certezze nelle mentalità dal medioevo al Novecento*, Rome, Editori Riuniti, 1989, p. 151.
24. Michel VOVELLE, « Introduzione », dans Christian-Marc Bosséno, Christophe Dhoyen, Michel Vovelle, *Immagini della libertà...*, op. cit., p. 1-7 ; voir aussi Michel VOVELLE, *Les Républiques-sœurs sous le regard de la Grande Nation*, Paris, L'Harmattan, 2000.
25. Sur le thème de la censure à la fin du XVIII^e siècle en Italie voir : Edoardo TORTAROLO, *L'invenzione della libertà di stampa. Censura e scrittori nel Settecento*, Rome, Carrocci, 2011 ; Vittorio FRAJESE, *La censura in Italia. Dall'Inquisizione alla Polizia*, Bari, Laterza, 2014.
26. John A. DAVIS, « Rivolte popolari e controrivoluzione nel Mezzogiorno continentale », dans Anna Maria Rao (dir.), *Folle controrivoluzionarie. Le insorgenze popolari nell'Italia giacobina e napoleonica*, Rome, Carocci, 1999, p. 349-347.
27. « Fra tutti i paesi che sono stati toccati dall'impatto della Rivoluzione francese, l'Italia è certainement quello que ha reagito con maggiore vivacità, attraverso la sua produzione grafica e più in generale la sua production artistica ». Michel VOVELLE, « Introduction », art. cité, p. 21.
28. *Ibid.*, p. 22-24.
29. Michel VOVELLE, *Les Républiques-sœurs...*, op. cit., p. 65.
30. *Ibid.*, p. 66.
31. À propos de l'iconographie politique italienne : Christian-Marc BOSSÉNO, Christophe DHOYEN, Michel VOVELLE, *Immagini della libertà...*, op. cit. ; Christian-Marc BOSSÉNO, « La guerre des estampes. Circulation des images et des thèmes iconographiques dans l'Italie des années 1789-1799 », *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 1990, n° 2, p. 367-400 ; Christian-Marc BOSSÉNO, *Les signes extérieurs ». Diffusion, réception de l'image de la culture révolutionnaire française dans l'Italie du Triennio (1796-1799)*, thèse de doctorat inédite sous la direction de Michel Vovelle, 2 vol., Paris, Panthéon-Sorbonne, 1996 ; Christophe DHOYEN, « La caricature contre-révolutionnaire italienne », dans Michel Vovelle (dir.), *Les images de la Révolution française*, Paris, Publication de la Sorbonne, 1988, p. 193-198.
32. Christian-Marc BOSSÉNO, « Iconographie des fêtes révolutionnaires italiennes 1796-1799 », dans Michel Vovelle (dir.), *Les images de la Révolution française*, op. cit., p. 157-164.
33. La forme anonyme est fille des temps troublés. L'incertitude politique des républiques italiennes exhorte les artistes à ne pas se lier aux nouveaux régime. Ceci devient de plus en plus vérifiable à partir de 1799, quand les production prorévolutionnaires sont plus rares et presque

toujours anonymes. Une étude sur l'anonymat des auteurs des images en Italie reste à faire. Un point de départ pour la compréhension de ce phénomène dans l'édition italienne est : Lodovica BRAIDA, *L'autore assente. L'anonymato nell'editoria italiana del Settecento*, Bari, Roma, Laterza, 2019.

34. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69535672>

35. Raccolta Bertarelli – Stampe storiche – Carte M – 11-37.

36. Achille BERTARELLI, *Le stampe popolari italiane*, Milan, Rizzoli, 1974 ; Mario INFELISE, *I Remondini di Bassano : stampa e industria nel Veneto del Settecento*, Bassano del Grappa, Tassotti, 1980.

37. Christian-Marc BOSSÉNO, « Figures et personnages de l'iconographie politique italienne (1789-1799) », *Annales Historiques De La Révolution Française*, n° 289, 1992, p. 409-416.

38. Raccolta Bertarelli – Stampe storiche – Carte M – 12-65

39. Michel VOVELLE, *Il Triennio rivoluzionario italiano...*, op. cit., p. 40-41.

40. Michel VOVELLE, *Les Républiques-sœurs...*, op. cit., p. 112.

41. *Ibid.*

42. Raccolta Bertarelli – Stampe Storiche – Carte M – 10-11.

43. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6953529c>

44. Michel VOVELLE, *Les Républiques-sœurs...*, op. cit., p. 114.

45. *Ibid.*, p. 121.

46. Fernando MAZZOCCA, *Vicende e fortuna dei Fasti Napoleonici di Andrea Appiani, dans Mito e storia nei Fasti di Napoleone di Andrea Appiani. La traduzione grafica di un ciclo scomparso*, Rome, Museo Napoleonico, 1986, p. 17-26.

47. Sophie WAHNICH, *L'impossible citoyen. L'étranger dans le discours de la Révolution française*, Paris, Albin Michel, 1997.

48. Michel VOVELLE, *Les Républiques-sœurs...*, op. cit., voir en particulier le chapitre « L'image de l'Italie dans la France révolutionnaire : réalités, rêves et fabulation », p. 73-95.

49. Massimo CATTANEO, *La sponda sbagliata del Tevere. Mito e realtà di un'identità popolare tra antico regime e rivoluzione*, Naples, Vivarium, 2004, p. 190-197 ; Mehdi KORCHANE, « L'assassinat de Bassville à Rome », *Histoire par l'image* [en ligne], consulté le 15 juin 2020. URL : <http://histoire-image.org/fr/etudes/assassinat-bassville-rome>

50. Michel VOVELLE, *Les Républiques-sœurs...*, op. cit., p. 77.

51. Massimo CATTANEO, *La sponda sbagliata...*, op. cit., p. 17-75.

52. Nous n'entrerons pas dans les détails, mais je vais citer les plus importants auxquels Vovelle se réfère : Jullien, Buonarroti, Lepeletier, Antonelle, Fauché, Carnot et Briot. Pour un aperçu des rapports politiques entre la France et l'Italie, se référer à Anna Maria RAO, « L'expérience révolutionnaire italienne. Introduction », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 313, 1998, p. 387-407. Un travail nécessaire est Pasquale VILLANI, *Rivoluzione e diplomazia. Agenti francesi in Italia (1792-1798)*, Naples, Vivarium, 2002.

53. Les exilés jouent un rôle très important dans le cadre des regards croisés, notamment si on pense aux milliers d'Italiens qui ont fui en France – en particulier à Paris – en 1799. Voir : Anna Maria RAO, *Esuli. emigrazione politica italiana in Francia (1792-1802)*, Naples, Guida, 1992.

54. Ugo FOSCOLO, *A Napoleone liberatore*, Bologna, mai 1797.

55. Ugo FOSCOLO, *Le Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Rome, Newton Compton, 1933 (1^{re} éd. Milan, 1802), p. 34.

56. Nous supposons qu'il s'agit de séances parlementaires, même si Alphonse Aulard ne le dit pas expressément.

57. Alphonse AULARD, *Paris pendant la réaction thermidorienne et sous le Directoire. Recueil de documents pour l'histoire de l'esprit public à Paris*, 5 vol., Paris, L. Cerf, 1898-1902.

58. Voir en particulier le chapitre « La chute de Venise dans l'opinion française du Directoire », dans Michel VOVELLE, *Les Républiques-sœurs...*, op. cit., p. 147-166.

59. *Ibid.*, p. 164.

60. Michel Vovelle, *I giacobini e il giacobinismo*, Rome. Laterza, 1998 ; Michel VOVELLE (dir.), *L'uomo dell'Illuminismo*, Rome, Laterza, 1992.

61. « Il giacobinismo non finisce con la morte di Robespierre, né con la chiusura delle società popolari ». Anna Maria RAO, *Lumi Riforme Rivoluzione. Percorsi storiografici*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, p. 164.

62. Michel VOVELLE, *Les mots de la Révolution*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2004.

63. Giuseppina BENASSATI, Lauro ROSSI (dir.), *L'Italia nella Rivoluzione, 1789-1799*, Casalecchio di Reno, Graphis, 1990.

64. Giuseppe GIARRIZZO, Enrico IACHELLO (dir.), *Le mappe della storia : proposte per una cartografia del Mezzogiorno e della Sicilia in età moderna*, Milan, Franco Angeli, 2002.

65. Il faut préciser que ces travaux, plus qu'à Vovelle, sont liés au discours de Pierre Nora sur les lieux de mémoire. Alberto Mario BANTI, Roberto BIZZOCCHI (dir.), *Immagini della nazione nell'Italia del Risorgimento*, Rome, Carocci, 2002 ; Alberto Mario BANTI, *L'onore della nazione. Identità sessuali e violenza nel nazionalismo europeo dal XVIII secolo alla Grande Guerra*, Turin, Einaudi, 2005 ; Alberto Mario BANTI (dir.), *Nel nome dell'Italia. Il Risorgimento nelle testimonianze, nei documenti e nelle immagini*, Rome-Bari, Laterza, 2011.

66. Sergio LUZZATTO, *Il corpo del duce : un cadavere tra immaginazione, storia e memoria*, Turin, Einaudi, 1998.

67. Carlo GINZBURG, *Paura reverenza terrore. Cinque saggi di iconografia politica*, Milan, Adelphi, 2015 ; Ottavia NICCOLI, *Vedere con gli occhi del cuore. Alle origini del potere delle immagini*, Rome-Bari, Laterza, 2011.

RÉSUMÉS

Michel Vovelle a inauguré un chantier consacré aux images de la Révolution française, des images populaires en série qui pouvaient influencer l'imaginaire politique du public. La Campagne d'Italie a été l'occasion d'une rencontre des idées et des imaginaires entre la France et l'Italie. L'iconographie politique consacrée aux événements révolutionnaires italiens a reflété les dynamiques des « regards croisés ». La production a connu des temps, des supports et des sujets différents en fonction des centres productifs. Vovelle a ainsi tracé un chemin de recherche qui ne demande qu'à être parcouru.

Michel Vovelle initiated the line of research on the illustrations of the French Revolution, popular and serial pictures that could influence the public's political imagination. The Italian Campaign was a period when the ideas and social imaginaries from France and Italy met and interacted. The political iconography about Italian revolutionary events exemplified the dynamics of « intersecting perspectives ». Their production was subjected to different timelines, supports and topics depending on their productive centres. Vovelle has, therefore, defined a path of research that only needs to be explored.

INDEX

Mots-clés : Italie, Triennio, Campagne d'Italie, iconographie, regards croisés

Keywords : Italy, Triennio, Italian campaign, iconographie, viewpoints

AUTEUR

MARCELLO DINACCI

Doctorant

IHRF-IHMC

Université Paris 1