
Histoire de la peinture italienne XVI^e-XVII^e siècle

Histoire de la peinture italienne XVI^e-XVII^e siècle

Conférences de l'année 2013-2014

Michel Hochmann



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ashp/1728>

DOI : [10.4000/ashp.1728](https://doi.org/10.4000/ashp.1728)

ISSN : 1969-6310

Éditeur

École pratique des hautes études. Section des sciences historiques et philologiques

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2015

Pagination : 197-200

ISSN : 0766-0677

Référence électronique

Michel Hochmann, « Histoire de la peinture italienne XVI^e-XVII^e siècle », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* [En ligne], 146 | 2015, mis en ligne le 02 octobre 2015, consulté le 04 mars 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/1728> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ashp.1728>

Tous droits réservés : EPHE

HISTOIRE DE LA PEINTURE ITALIENNE XVI^e-XVII^e SIÈCLE

Directeur d'études : M. Michel HOCHMANN

Programme de l'année 2013-2014 : I. *Le métier de peintre en Italie au XVI^e et au XVII^e siècle* (fin). — II. *Nouvelles recherches sur la peinture vénitienne de la Renaissance*.

I. *Le métier de peintre en Italie*

On a poursuivi l'étude du marché de l'art, et, après avoir envisagé le cas de Venise, nous l'avons comparé avec la situation romaine au XVII^e siècle, en nous servant en particulier des publications récentes de Loredana Lorizzo (« Il mercato dell'arte a Roma nel XVII secolo. Pittori, bottegari e rivenditori di quadri nei documenti dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca », dans *The Art Market in Italy [15th-17th Century]*, éd. par M. Fantoni, L. C. Matthew et S. Matthews-Grieco, Modène, 2003, p. 325-326 ; Ead., « People and Practices for Paintings in the Paintings Trade of Seventeenth-Century Rome », dans *Mapping Markets for Paintings in Europe. 1450-1750*, Turnhout, 2006, p. 343-358) ou de P. Cavazzini (*Painting as Business in Early Seventeenth Century Rome*, Penn State, 2008). À la différence de la Venise du XVI^e siècle, tout le monde pouvait vendre des peintures à Rome. Dans la seconde moitié du XVII^e siècle, la demande crût de manière exponentielle, tout comme le nombre des marchands, qui se livraient parfois à de véritables spéculations dans ce domaine. Loredana Lorizzo vient de consacrer un ouvrage passionnant à Pellegrino Peri, l'un d'entre eux, en publiant son livre de comptes qui s'étend de 1662 à 1688 (*Pellegrino Peri. Il mercato dell'arte nella Roma barocca*, Rome, 2010). Même si on affirme parfois que les peintres les plus célèbres n'auraient pas travaillé pour ces personnages, la réalité était bien différente, et Caravage comme Pierre de Cortone peignirent pour des marchands dans leur jeunesse. D'autres intervinrent directement dans ce négoce, en servant d'intermédiaires pour de grands collectionneurs (Antonio della Cornia pour le cardinal Mazarin par exemple ou le cavalier d'Arpin pour plusieurs clients). On trouvait des boutiques qui vendaient des peintures dès la fin du XVI^e siècle et qui participèrent à la spécialisation des genres. Théoriquement, les peintres de l'académie de Saint-Luc avaient l'interdiction de se livrer à ce genre d'activité, mais cette règle semble parfois avoir été enfreinte. L'Académie cherchait aussi à empêcher les peintres de travailler directement pour un marchand, mais, encore une fois, cette pratique était fréquente, comme en témoigne le cas de Pellegrino Peri, qui recourait aux services de Caspar van Wittel pour peindre des copies et qui faisait aussi appel à des spécialistes de la nature morte ou du paysage.

II. *Nouvelles recherches sur la peinture vénitienne*

Nous avons commencé à étudier les publications récentes concernant Giorgione. Nous sommes naturellement partis des sources et nous avons lu l'étude de Charles Hope sur les biographies que Vasari a consacrées au peintre dans ses *Vies* (« Giorgione

in Vasari's *Vite* », dans *Giorgione entmythisiert*, sous la direction de S. Ferino Pagden, Turnhout, 2008, p. 15-37). Hope a insisté sur le rôle fondamental que Vasari joue encore aujourd'hui pour beaucoup d'historiens, mais il note que, sur bien des points, il n'est pas fiable et que, selon lui, on lui accorde trop de crédit. En cherchant à reconstituer dans quelles circonstances il a rassemblé ses informations, Hope montre que celles de la première édition (1550) ont été recueillies sans beaucoup de soin, puisqu'à l'époque de son premier voyage à Venise (en 1541-1542), Vasari n'avait pas encore l'idée d'écrire des biographies d'artistes. Il note, après bien d'autres, que plusieurs attributions erronées de cette première édition furent corrigées dans la seconde (la *Tempête* de la Scuola de San Marco, qui passa de Giorgione à Palma, le retable de l'église de San Giovanni Crisostomo, qui fut réattribué à Sebastiano del Piombo) : contrairement à ce qu'on pensait généralement, il suppose que ces nouvelles informations ne s'expliquent pas par le second séjour de Vasari à Venise, en 1566, car, à cette date, l'impression de l'édition Giuntina était déjà commencée. L'essentiel de la nouvelle biographie de Giorgione aurait donc été rédigé avant 1564, et la plupart des modifications seraient dues à des indications transmises par Cosimo Bartoli, qui devint ambassadeur à Venise en 1562. L'objet principal de cet article, en mettant en cause la validité de Vasari comme source, est de dénier à Giorgione la place qu'on lui accorde généralement dans l'histoire de l'art, car Vasari a beaucoup fait pour établir la réputation de l'artiste, en le plaçant parmi les fondateurs de la *Terza maniera*, immédiatement après Léonard : en réalité, sa date de naissance serait bien postérieure à celle qu'indique Vasari, il serait à peu près du même âge que Titien, et c'est à celui-ci qu'il faudrait accorder un rôle décisif dans la révolution que connut la peinture vénitienne dans la première décennie du xvi^e siècle. Le point de vue de Hope est certes précieux, mais son positivisme hypercritique se fonde parfois sur des reconstructions ou des hypothèses en réalité très incertaines : celles qui concernent le travail précédant la deuxième édition des *Vies* en 1568, par exemple, paraissent bien rigides. Même s'il avait préparé son manuscrit pour l'impression en 1564, rien n'interdisait à Vasari de corriger ses épreuves par la suite, comme on le fait encore aujourd'hui. D'autre part, malgré ses erreurs, Vasari (surtout dans l'édition de 1568) donne tout de même un grand nombre d'informations exactes et il demeure sans doute l'une des sources anciennes les plus fiables (plusieurs attributions qu'il avance, celles, notamment, concernant les tableaux de la collection Grimani, sont très vraisemblables).

Bernard Aikema a aussi remis en cause la valeur de la deuxième grande biographie de Giorgione, celle écrite par Ridolfi dans ses *Maraviglie dell'arte* (B. Aikema, « Giorgione and the Seicento or How a Star was Born », dans *Giorgione entmythisiert*, cité, p. 175-189). Il a rappelé que la plupart des attributions qui sont proposées dans ce texte ne sont plus acceptées aujourd'hui, alors que les œuvres les plus indiscutables et les plus célèbres du peintre (les *Trois philosophes* et la *Tempête*) n'y figurent pas. Pourtant, une fois encore, cette vie a eu un rôle considérable dans la construction du mythe qui entoure aujourd'hui Giorgione. En réalité, le *Bravo*, qui, selon Ridolfi, représente le mieux l'art du peintre, est aujourd'hui donné à Titien. La vision de Ridolfi serait ainsi déformée par l'art de Pietro della Vecchia, qui se définissait lui-même comme un « singe de Giorgione » : c'est pourquoi cette biographie louait chez Giorgione le naturalisme et le rendu d'une action saisie dans son mouvement, en faisant de lui

l'incarnation de certaines catégories esthétiques centrales du *Seicento*, le goût pour la surprise et pour la *meraviglia*. Mais, selon Bernard Aikema, l'étrange galerie de peintures rassemblée par Ridolfi, qui comprend des œuvres de premier rang mélangées avec des images ésotériques et souvent étranges, ne reflète en rien la réalité. Ridolfi aurait cherché à créer de toutes pièces un chef d'école qui ennoblissait de manière rétrospective la production d'une partie des artistes vénitiens de son temps. En réalité, le véritable Giorgione n'aurait été qu'« un peintre de paysages très doué, qui ne savait pas très bien rendre la figure humaine, un spécialiste à l'impact limité parmi de grands peintres très influents, comme Giovanni Bellini, Titien et Sebastiano del Piombo ». Cependant, comme nous avons cherché à le montrer, la vision de Giorgione qu'avaient Ridolfi et Pietro della Vecchia n'était pas aussi fautive que ce que dit Aikema. D'une part, il est erroné de dire que Ridolfi ne mentionne aucune œuvre certaine de Giorgione : il est le premier à lui attribuer la *pala* de Castelfranco, sur laquelle presque tout le monde aujourd'hui s'accorde, et il évoque aussi la *Vénus* de Dresde. Surtout, la conception que défend B. Aikema est tout aussi réductrice, et Giorgione, quoi qu'il en dise, fut certainement à l'origine des demi-figures expressives que Pietro della Vecchia voulut imiter. Même si le *Bravo* est bien de Titien, l'*Autoportrait* de Brunswick témoigne du goût de Giorgione pour le pathétique (même s'il n'est pas un original, ce tableau copie indiscutablement une œuvre de sa main). Quant à la *Castration d'un chat*, une autre œuvre décrite par Ridolfi et attribuée par lui à Giorgione, qui, pour beaucoup d'historiens, est le signe le plus révélateur des errements de sa biographie (comment ce peintre rêveur et poète aurait-il pu être l'auteur d'une scène aussi grossière ?), on trouve très tôt des thèmes de ce type dans les inventaires vénitiens, et il n'est donc pas du tout impossible que Giorgione ait joué un rôle dans la naissance de ces sujets comiques. La conception de Giorgione qu'on trouve dans les *Maraviglie* est d'ailleurs bien antérieure à la moitié du xvii^e siècle, et on peut supposer qu'elle avait déjà cours au moins à la fin du xvi^e siècle, puisque Federico Zuccaro comparait le peintre à Caravage. Comme celui de Charles Hope, l'article de B. Aikema participe (on l'a vu dans l'extrait que nous avons cité) d'une volonté de *démythifier* Giorgione, de réduire le rôle qu'il a joué dans l'histoire de la peinture. Mais, pour mieux comprendre ce rôle, il faut naturellement en revenir à un domaine extrêmement incertain, celui du catalogue du peintre.

Celui-ci est en effet extraordinairement variable et pourrait paraître une véritable pierre d'achoppement de notre discipline. Plusieurs œuvres qui étaient considérées comme des pièces essentielles du *corpus* du peintre sont aujourd'hui unanimement attribuées à d'autres artistes (le cas le plus célèbre est celui du *Concert champêtre* du Louvre, rendu à Titien par Hourticq). Même le petit noyau d'œuvres généralement considérées comme sûres, puisqu'elles sont mentionnées par Marcantonio Michiel, peut être parfois remis en question : c'est aujourd'hui le cas pour la *Vénus* de la Gemäldegalerie de Dresde, qui, pour beaucoup d'historiens, serait entièrement de la main de Titien (Charles Hope et d'autres ont même prétendu démontrer que le tableau de Dresde n'était pas celui dont parlait Michiel, ce que les récentes recherches de Rosella Lauber permettent de démentir). Mais, à ceux qui tendent à enlever à Giorgione la plupart des tableaux qu'on lui a attribués (à l'exception de la *Tempête* et des *Trois Philosophes*), s'opposent d'autres historiens qui, au contraire, veulent accroître

son catalogue. C'est ce qu'on pouvait voir, par exemple, dans la section réservée au peintre lors de la grande exposition consacrée par Michel Laclotte au *Siècle de Titien* (Grand Palais, 1993). Alessandro Ballarin avait voulu y proposer une chronologie très précise et nouvelle de la carrière du peintre, mais il faut reconnaître que l'ensemble des œuvres qu'il présentait était extraordinairement hétérogène et donnait, d'une certaine manière, raison aux sceptiques. Ballarin adhérait, en particulier, à la vision du peintre qu'avait voulu imposer Ridolfi en lui attribuant, après Longhi et d'autres, des œuvres qui pouvaient préfigurer l'art de Caravage, comme les deux *Musiciens* de la galerie Borghèse : en réalité, il semble difficile de penser que ces toiles datent du début du XVI^e siècle, et il doit plutôt s'agir de pastiches bien postérieurs. En revanche, la découverte d'un dessin de Federico Zuccaro d'après un portrait mentionné par Vasari dans la collection Grimani était un ajout d'une grande importance à l'œuvre de Giorgione, puisque cette tête violemment pathétique se situait dans l'esprit de son autoportrait de Brunswick. Malgré les incohérences du catalogue proposé par Ballarin, on peut, à nouveau, constater que la production du peintre est beaucoup plus diverse que ce que croit Bernard Aikema : c'est bien lui qui a été la principale source d'inspiration du *Bravo* ou du *Concert* de Titien, comme de nombreuses œuvres de Dosso Dossi ou de Girolamo Romanino. Loin d'être un artiste marginal, comme on voudrait parfois nous le faire croire, il fut un extraordinaire inventeur et participa à la création de nouveaux genres picturaux, le nu féminin, le paysage, mais aussi, très probablement, les demi-figures expressives (et, parfois, comiques).