



Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques

Résumés des conférences et travaux

142 | 2011
2009-2010

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

Michel Hochmann



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ashp/1173>
ISSN : 1969-6310

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2011
Pagination : 183-186
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], 142 | 2011, mis en ligne le 26 juillet 2011, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/1173>

Tous droits réservés : EPHE

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

Directeur d'études : M. Michel HOCHMANN

Programme de l'année 2009-2010 : I. *La naissance des genres dans la peinture italienne au XVI^e siècle* (fin). — II. *Le métier de peintre en Italie au XVI^e siècle*.

I. *La naissance des genres dans la peinture italienne au XVI^e siècle*

Nous avons achevé l'étude de la nature morte au XVI^e siècle. Nous avons continué à explorer les relations entre ce nouveau genre et les développements de l'illustration scientifique à travers certains décors du palais ducal de Mantoue (la *Camera di Nettuno* et ses trophées de poissons), de la voûte du pavillon de la villa Médicis, à Rome, avec sa pergola peinte par Jacopo Zucchi, ou des miniatures de Georg Hoefnagel. Les peintures si célèbres d'Arcimboldo relèvent aussi de ce phénomène et elles doivent être mises en rapport avec les curiosités de l'empereur Rodolphe II et avec sa *Kunst-kammer*. Comme l'ont rappelé de récentes recherches, plusieurs dessins d'animaux d'un manuscrit de la bibliothèque nationale de Vienne peuvent être attribués à Arcimboldo ; d'autres de sa main furent envoyés à Ulisse Aldrovandi, le plus grand naturaliste de l'époque, et sont aujourd'hui encore conservés dans ses papiers à la bibliothèque universitaire de Bologne. On retrouve aussi certains de ces dessins dans les têtes composées de l'artiste. Ce lien entre la nature morte et les sciences de la nature se prolonge d'ailleurs au XVII^e siècle, avec les tableaux de Filippo Napoletano ou d'Antonio Tanari (récemment étudiés par Elena Fumagalli). L'influence flamande, dans ce domaine, fut également décisive, avec les cuisines et les marchés de Pieter Aertsen et de Joachim Beuckelaer. Ces œuvres furent très tôt collectionnées par les plus grands amateurs en Italie, le duc Ottavio Farnèse par exemple, et elles sont évoquées par certains traités de la fin du siècle (Lomazzo). Nous avons examiné les difficiles questions qu'elles soulèvent du point de vue iconographique, avec les relations entre leur premier plan, occupé par des victuailles, et l'arrière-plan où l'on découvre souvent une scène religieuse. Beuckelaer et Aertsen servirent aussi de modèle à Jacopo Bassano, à Bartolomeo Passerotti et, surtout, à Vincenzo Campi. Les différents marchés de ce dernier peintre connurent un très vaste succès en Europe : ils furent en particulier très admirés par l'empereur Rodolphe II. Passerotti s'essaya aussi à ce genre et les nombreuses espèces de poissons que l'on découvre dans sa *Poissonnerie* témoignent des intérêts pour l'ichtyologie que l'on rencontre à l'époque, notamment chez son concitoyen Ulisse Aldrovandi. Nous avons enfin étudié les premières natures mortes autonomes : celle, très célèbre, de Caravage, rencontra un écho précoce dans la littérature artistique, avec les écrits de Frédéric Borromée et de Vincenzo Giustiniani. Nous sommes aussi revenus sur la difficile question des tableaux attribués au Maître de Hartford, qui, selon Federico Zeri, devait être Caravage lui-même. Nous avons étudié les différentes identifications qui ont été proposées pour ce maître anonyme.

Caravage fut aussi redevable, dans ce domaine, à sa formation lombarde, notamment à son maître Simone Peterzano : on connaît des dessins de plantes et de fruits, dus probablement à un membre de l'atelier de Peterzano, qui s'inscrivent dans la suite de ceux de Léonard. C'est aussi dans les mêmes années qu'un autre artiste lombard, Ambrogio Figino, peignit une *Nature morte avec des pêches*, qui dut être peinte avant 1594 et qui fut immédiatement le sujet d'un sonnet de Gregorio Comanini.

Nous sommes revenus sur les rapports entre la peinture et le théâtre comique. Ce phénomène, déjà présent pendant la première moitié du siècle, devint encore plus fort à partir des années 1550. La question de la hiérarchie des genres commença à prendre un caractère central avec l'influence déterminante de la *Poétique* d'Aristote. La peinture comique fait son apparition dans la littérature artistique avec les chapitres que lui consacèrent le *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* de Gabriele Paleotti (1582) et le *Trattato dell'arte della pittura* de Lomazzo (1584). Nous avons vu que Paleotti, dans ce domaine, trouve son inspiration, comme tous les théoriciens du comique à son époque, dans le *De Oratore* de Cicéron. Contrairement à ce qu'on lit parfois, il ne condamne pas absolument ce type d'images, car l'usage modéré du rire permet au fidèle de trouver une forme de repos. Le comique chez Lomazzo et ses amis milanais a fait l'objet d'une remarquable exposition en 1998 (*Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'Accademia della Val di Blenio e l'ambiente milanese*). L'Accademia della Val di Blenio, fondée à Milan en 1560 et dont Lomazzo prit la direction en 1568, joua en effet un rôle central en donnant naissance à une vaste production de poèmes et d'images satiriques. Elle reprit notamment les expériences de Léonard avec ses têtes grotesques. Les modèles flamands jouèrent également un grand rôle dans ce domaine grâce la fortune que rencontrèrent les estampes de Bosch et de Bruegel en Italie. On a aussi retrouvé un témoignage passionnant concernant l'importation de peintures grotesques venues d'Anvers par un marchand flamand installé à Venise, Guglielmo Zantfort. Certaines estampes de Giovanni Ambrogio Brambilla, l'un des membres de l'Accademia della Val di Blenio, témoignent également de liens précoces avec la *commedia dell'arte* (elles figurent parmi les premières représentations de ce type de spectacle en peinture). Nous avons analysé le récent ouvrage que M. A. Katritzky a consacré à cette question (*The Art of Commedia. A Study in the Commedia dell'Arte 1560-1620 with Special Reference to the Visual Records*) : la plupart des peintures de ce corpus sont flamandes ou françaises, mais les Italiens furent aussi influencés par ces nouveaux développements du théâtre : on voit des comédiens italiens dans deux tableaux de Leandro Bassano et on trouve aussi plusieurs mentions de portraits de comédiens ou de bouffons dans les inventaires vénitiens de cette période. Contrairement à ce qu'on a parfois prétendu, il y eut donc bien, en Italie aussi, une contamination entre la peinture et la comédie, dont témoigne par exemple l'œuvre de Niccolò Frangipane. Certaines des œuvres de ce peintre mettent en scène des bouffons et le grand *Concert* du château de Leefdael est une parodie évidente de la poésie amoureuse de Bembo, qui fait écho à celle qu'on trouve chez les écrivains en dialecte, Ruzzante ou Andrea Calmo par exemple. Nous avons également analysé un autre tableau assez mystérieux et peu étudié, le *Chat emmailloté* du musée de Nantes, qui s'inscrit dans la lignée des tableaux comiques avec des chats, que l'on trouvait déjà dans l'entourage de Giorgione ou chez Romanino dès les premières décennies du siècle.

Nous avons également exploré l'apparition et le développement d'autres nouveaux types de sujets. Venise fut particulièrement active de ce point de vue. Apparu au début du *xvi*^e siècle, le thème des *Belles femmes* continua à y jouir d'un grand succès, chez Paris Bordone notamment, ainsi que les représentations de couples d'amoureux. Une fois encore, ces tableaux ont fait l'objet de débats entre ceux qui proposent d'y voir des scènes liées à la prostitution (en parallèle avec les thèmes des comédies de l'époque) et d'autres qui considèrent qu'on commet par là, bien souvent, un anachronisme : selon Augusto Gentili, par exemple, les *Belles* ne seraient pas des courtisanes, mais de respectables patriciennes, et leur nudité ferait allusion à la fécondité du mariage. Il semble toutefois que cette hypothèse ne tienne pas face à de nombreux tableaux de cette époque : bien souvent, ces œuvres ne sont pas des portraits, mais des peintures explicitement érotiques. Les allusions à la prostitution ne font parfois aucun doute, comme dans un tableau de Bernardino Licinio, où une inscription mentionne le « bruit de l'or » qui fléchit la vertu d'une jeune fille. On considère souvent Jacopo Bassano comme l'un des grands fondateurs de la peinture de genre. Sa production abondante, fondée sur l'organisation de son atelier, la répétition des motifs et des compositions, évoque en effet de près l'art anversois de l'époque. De même, les thèmes qu'il explore, les scènes de la vie quotidienne, les paysans, les natures mortes, les animaux, sont semblables aux recherches flamandes contemporaines. Mais la notion même de peinture de genre a été remise en cause par plusieurs historiens, comme Bernard Aikema ou Paolo Berdini, qui y voient une manière de masquer la signification religieuse profonde que Jacopo conférait à ses évocations de la vie pastorale. D'autre part, contrairement à ce qu'on lit parfois, ces toiles n'étaient pas destinées, à l'origine, à une sorte de clientèle bourgeoise, mais elles étaient recherchées par les plus grands amateurs, à Venise comme dans toute l'Europe. Mais Jacopo fut probablement le premier artiste italien que l'on pût identifier avec les peintres de genre antiques dont parlait Pline, et les *cose piccole* que Vasari évoque à son sujet font sans doute écho à la *minor pictura* qui fait l'objet d'un chapitre de l'*Histoire naturelle* ; quelques décennies plus tard, Giovanni Battista Agucchi le compare explicitement à Piraïkos, l'un des peintres mentionnés par Pline dans ce chapitre du livre 35. Nous avons plus particulièrement étudié la création et la diffusion de certaines suites à succès du peintre, les *Saisons*, les *Mois*, l'*Histoire du déluge*, en nous appuyant notamment sur son inventaire après décès, ainsi que sur celui de son fils Geronimo, qu'a récemment publié Stefania Mason et que celle-ci a bien voulu venir nous présenter dans le cadre de la conférence. On trouve aussi quelques scènes de la vie quotidienne à la manière flamande chez Leandro Bassano.

Nous avons conclu cette étude par les scènes de genre de Caravage et de son école, qu'on relie souvent, depuis Longhi, à certaines expériences des artistes vénitiens et lombards du *xvi*^e siècle (Savoldo, Moretto, Moroni par exemple). C'était d'ailleurs une vieille idée, puisque Federico Zuccaro avait déjà évoqué Giorgione devant la *Vocation de saint Matthieu* de Saint-Louis-des-Français. Nous avons à notre tour insisté sur la manière dont Caravage avait pu interpréter l'art de Giorgione et de ses suiveurs. Des tableaux comme la *Diseuse de bonne aventure* du Louvre ou le *Garçon mordu par un lézard* s'inscrivent en effet dans la suite de toutes les expériences du siècle précédent et en offrent une forme de consécration.

II. *Le métier de peintre en Italie à la Renaissance*

Nous n'avons fait qu'aborder cette question qui nous occupera pendant les années à venir. Le métier de peintre fait l'objet aujourd'hui d'une attention renouvelée, avec le grand ouvrage posthume d'Antoine Schnapper (*Le métier de peintre au Grand Siècle*, Paris, 2004), mais aussi, en Italie, avec les récentes synthèses de Patrizia Cavazzini sur Rome (*Painting as business in early seventeenth-century Rome*, University Park, 2008) et le volume collectif dirigé par Philip Sohm et Richard Spear (*Painting for Profit: the economic lives of seventeenth century Italian Painters*, New Haven, Yale University Press, 2010). Le développement de ce qu'on appelle l'économie de l'art a profondément renouvelé cette question, avec les enquêtes de John Michael Montias sur la Hollande du xvii^e siècle et de Guido Guerzoni sur l'Italie (*Apollo e Vulcano: i mercati artistici in Italia. 1400-1700*, Venise, 2006). C'est de ces différents apports que nous aimerions tirer parti, en nous servant également du matériel que nous avons recueilli à ce propos dans les archives de Venise. Nous avons commencé à comparer diverses statistiques concernant la population des peintres à Florence au xv^e siècle, à Venise et à Rome au xvi^e siècle, avec d'autres concernant Paris ou quelques grandes villes des Pays-Bas au xvii^e siècle. Malgré les difficultés de l'exercice, en raison du caractère hétérogène des sources, on peut tout de même parvenir à quelques résultats significatifs.