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

Michel Hochmann

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ashp/1022>

DOI : 10.4000/ashp.1022

ISSN : 1969-6310

Éditeur

Publications de l'École Pratique des Hautes Études

Édition imprimée

Date de publication : 2 février 2011

Pagination : 237-240

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], 141 | 2011, mis en ligne le 24 février 2011, consulté le 06 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/1022> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ashp.1022>

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

Directeur d'études : M. Michel HOCHMANN

Programme de l'année 2008-2009 : *La naissance des genres dans la peinture italienne au XVI^e siècle* (suite).

Nous avons poursuivi l'étude de la peinture de paysage en Italie à la fin du xvi^e siècle. Les relations entre Venise, les Flandres et Rome restent évidemment fondamentales pendant cette période. Les Flamands (et, dans une moindre mesure, les Allemands) venaient en Italie pour s'y former et y travailler. Plusieurs d'entre eux s'y installèrent plus ou moins longuement et jouèrent un rôle fondamental dans le développement du genre. À Venise, notamment, ils donnèrent naissance à ce que certains historiens ont appelé une école vénéto-flamande : nous avons étudié, dans ce cadre, la carrière et le catalogue de Paolo Fiammingo et de Lodovico Pozzoserrato. Nous nous sommes aussi intéressés aux voyages de ces peintres entre Venise et Rome et aux échanges qu'ils provoquèrent entre ces deux centres : des documents récemment découverts ont permis en particulier de mieux connaître la chronologie du séjour d'Hans Rottenhammer à Rome, et d'expliquer ainsi comment il y rencontra Paul Bril et, probablement, Jan Breughel. Nous savons notamment qu'il collabora ensuite avec Paul Bril, auquel il envoyait de Venise des tableaux sur cuivre dont celui-ci, à Rome, peignait le paysage. On comprend donc que les modèles circulaient très rapidement entre Venise et Rome. C'est à Rome en effet que Matthieu Bril et son frère Paul, que nous venons d'évoquer, s'imposèrent comme les premiers véritables spécialistes du genre. La bibliographie s'est récemment enrichie d'études nouvelles à leur sujet, celle de Nicola Courtright sur la Tour des Vents, peinte sous la direction de Matthieu, ou la monographie de Francesca Cappelletti sur Paul. On associe souvent l'art des deux frères à une vision fantastique de la nature, mais ils poursuivirent aussi la tradition flamande des paysages topographiques, avec, notamment, les vues de Rome depuis le Janicule ou depuis le Viminal que l'on trouve à la Tour des Vents. Lors d'une séance au cabinet des dessins du Louvre, nous avons étudié certains dessins préparatoires de ces fresques. Paul peignit aussi, pour Annibale Mattei, en 1601, un cycle représentant les fiefs de la famille. Le contrat pour cette commande est très précis et permet de comprendre les attentes du commanditaire, qui exige une certaine exactitude et réclame que le peintre se rende sur place pour dessiner les différents sites, tout en prévoyant que celui-ci peut leur ajouter des éléments accessoires, notamment des animaux, pour « farli bellissimi ». Malgré ses origines, Paul Bril s'inspirait aussi des paysages peints à Rome dans les années précédentes, ceux, notamment, de Muziano. Il reprenait souvent les mêmes modèles pour illustrer des sujets différents, religieux ou profanes, et parvenait ainsi à fournir une production abondante de tableaux de chevalet, parfois sur cuivre, qui contribuèrent à la diffusion du genre : nous avons donc étudié les variations d'un même motif dans ses œuvres.

La consécration du genre dépendit aussi, naturellement, du goût des amateurs. Quelques grandes collections de la période, notamment celle du cardinal Frédéric Borromée, lui accordaient une place très importante. Le cardinal Borromée rencontra, au cours de son séjour à Rome, Jan Brueghel et Paul Bril, auxquels il commanda plusieurs œuvres. Ses écrits, notamment son *De pictura sacra* ou son *Musaeum*, éclairent son goût pour le paysage. Mais ses traités de dévotion (*I tre libri delle piaceri della mente christiana*, 1625 ; *I tre libri delle laudi divine*, 1632) exaltent aussi les beautés de la création, parce qu'elles participent, selon lui, de la sagesse divine et invitent l'homme à la vertu. On trouve pourtant parfois des contradictions entre les goûts du cardinal et ses écrits : il s'en prend notamment aux peintres qui placent les saints dans un angle obscur et laissent le premier plan aux plantes et aux animaux, alors qu'il possédait un grand nombre de paysages sacrés qui obéissent justement à ces règles de composition. Mais on sent souvent que le cardinal est mal à l'aise avec ses propres recommandations et semble distinguer, à cet égard, les règles qui doivent s'appliquer à la peinture religieuse et celles qui concernent les tableaux à destination privée. En tout cas, le *Musaeum*, dans lequel il décrit plusieurs des chefs-d'œuvre de sa collection, offrent certaines des plus belles *ekphraseis* de paysages peints que l'on connaisse à cette époque.

Le paysage acquiert d'ailleurs une place de plus en plus importante dans la littérature artistique de l'époque. Nous avons commenté les principaux textes qui l'évoquent, depuis la lettre de Vasari à Varchi et le *Dialogo di pittura* de Paolo Pino, jusqu'aux *Osservazioni nella pittura* de Cristoforo Sorte, qui, à certains égards, font partie des premiers traités sur ce genre pictural ; on y trouve des recommandations sur la représentation des différents moments de la journée, sur celle des saisons, des incendies (celui du palais des Doges en particulier), des tempêtes, qui évoquent les sujets favoris des peintres. Le *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* de Lomazzo (1584) comporte aussi plusieurs pages qui se rapportent au paysage, notamment un chapitre intitulé *Composizione del pingere e fare i paesi diversi*. Lomazzo y présente l'une des premières histoires du genre, à partir de l'Antiquité, avec Apelle (dont Plinie dit qu'il « peignit ce qu'on ne peut peindre, les tonnerres, les éclairs, la foudre »), qu'il compare à Titien. Mais ses observations sont, comme toujours, extrêmement confuses et sa définition des caractères particuliers des peintres italiens dans le domaine du paysage souvent étrange : Raphaël serait, par exemple, un peintre universel parce qu'il aurait représenté différents moments de la journée, Gaudenzio Ferrari aurait été plutôt spécialisé dans la peinture des rochers, Giorgione aurait su montrer les poissons sous les eaux. Il mélange d'ailleurs des peintres illustres et des artistes travaillant à Milan sur lesquels on ne sait pratiquement plus rien. Toutefois, il pose des questions intéressantes sur les rapports de lumière entre les arbres et le fond du tableau ou sur les échelles et la proportion entre les différents éléments du paysage. Il établit clairement la suprématie des Vénitiens dans ce domaine et considère le *Martyre de saint Pierre* de Titien comme un modèle indépassable, tout en donnant une longue liste d'artistes flamands, qui offre un témoignage passionnant du goût des Italiens pour cette école. D'autres chapitres du traité reviennent aussi sur la question du paysage, notamment celui sur les « composizioni di naufragi di mare », dans lequel Lomazzo se sert de citations de l'Arioste pour évoquer ce motif.

Un autre traité moins connu a été étudié assez récemment par Bert Meijer (« Ritrarre la natura: dal Van Mander a Valerio Mariani », *Sztuka i Kultura*, vol. 5, *Pejzaz*, 2004, p. 113-143) : il s'agit d'un manuscrit de la bibliothèque universitaire de Leyde, intitulé *Della miniatura del Signor Valerio Mariani da Pesaro, miniatore del Serenissimo Duca d'Urbino*. Comme l'indique son titre, ce travail porte essentiellement sur les techniques de l'enluminure, mais il comprend de nombreuses parties sur le paysage, qui s'inspirent probablement des notes de Gherardo Cibo (1512-1600), peintre et dessinateur spécialiste du genre. Les recommandations pratiques contenues dans ce texte sont très précieuses, notamment celles concernant l'emploi de plumes de différentes grosseurs pour distinguer les différents plans, qui permettent de mieux comprendre la manière dont Muziano, par exemple, exécute ses paysages à l'encre. Les remarques sur l'utilisation de la perspective démontrent aussi les nouvelles exigences en matière d'organisation de l'espace qu'on retrouve chez Muziano. Nous avons comparé ces traités avec le texte que Karel Van Mander consacre au paysage dans le *Den Grondt der edel vry schilder-const*, qui sert d'introduction à son *Schilderboek* (1604) : nous avons observé que Van Mander s'inspire des Italiens et, en particulier, de Cristoforo Sorte. Il insiste lui aussi sur la construction des différents plans et cite plusieurs peintres italiens, dont il apprécie le talent dans ce genre (Tintoret, Titien, et Muziano, en particulier). Il termine ce passage par une longue description des œuvres de Ludius, d'après le passage du livre 35 de Pline, ce qui démontre, encore une fois, le rôle que Pline et Vitruve jouèrent dans la recreation du paysage en peinture à la Renaissance.

Les paysages deviennent de plus en plus nombreux dans les intérieurs de cette période. Pour le vérifier, on peut s'appuyer notamment sur d'importants dépouillements d'inventaires qui ont été réalisés à Venise, en préparation d'un ouvrage consacré aux collections de la ville pendant cette période (*Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, sous la direction de M. Hochmann, S. Mason et R. Lauber). Si les paysages sont encore rares pendant la première moitié du siècle, ils se répandent à partir des années 1570 et on en trouve parfois des groupes très importants dans certains palais vénitiens. Lomazzo signale que Giulio Callistano, mentionné par Francesco Sansovino dans sa liste des collectionneurs d'antiques à Venise, possédait aussi une série remarquable de tableaux de Bruegel, de Gillis Mostaert, de Jacob Grimmer, et de Martin Van Heemskerck. Une bonne partie de ces peintures devait provenir des Flandres et nous savons que plusieurs marchands flamands installés à Venise se livraient à ce commerce. On sait, par exemple, que Guglielmo Zanfort vendit en 1553 des toiles, parmi lesquelles des paysages, qu'il avait acquises chez Hieronymus Cock.

Nous avons commencé à étudier la naissance de la nature morte, un genre qui ne commença véritablement à se développer qu'à partir des années 1580, mais qui réapparut dès les premières années du siècle. Charles Sterling affirmait que les historiens tendaient à sous-estimer le rôle de l'Italie dans ce domaine au profit des Flamands : selon lui, en effet, comme ce genre reprenait le modèle des *Xenia*, les humanistes et les artistes italiens, qui pouvaient avoir plus facilement accès aux textes, aux peintures et aux mosaïques antiques, devaient être responsables de sa recreation (on retrouve là une analyse assez comparable à celle d'Ernst Gombrich sur la renaissance du paysage, qui réévaluait également le rôle de l'Italie par rapport aux Flandres). Nous avons

commenté une œuvre particulièrement importante à cet égard, la *Perdrix* de Jacopo de' Barbari (pinacothèque de Munich), signée et datée 1504. Le statut de ce panneau a été longtemps débattu : ne s'agissait-il pas de la porte d'un meuble ou du couvercle d'un autre tableau ? En réalité, tout semble indiquer qu'on se trouve bien devant une œuvre autonome (les sources indiquent d'ailleurs que Jacopo en peignit d'autres du même type). Elle devait d'ailleurs avoir la valeur d'une sorte de manifeste et prouver, par le trompe-l'œil, la puissance de la peinture (Jacopo est en outre l'auteur d'une célèbre lettre en défense de son art adressée à son protecteur Frédéric le Sage). Cet artiste est particulièrement emblématique des échanges entre l'Europe du Nord et l'Italie, puisqu'il passa une bonne partie de sa carrière à la cour de l'électeur de Saxe et connut Dürer. Cette peinture extraordinaire est certainement le produit, en partie, des influences qu'il reçut de ses confrères allemands, mais elle les influença à son tour (notamment Cranach). Nous avons aussi rassemblé les quelques renseignements dont on dispose sur Antonio da Crevalcore, un artiste très énigmatique, auquel des sources anciennes attribuent quelques natures mortes que nous avons perdues.

Sterling accordait une place importante aux guirlandes décoratives dans la recreation de la nature morte : nous avons donc étudié les fresques de Giovanni da Udine à la Farnésine et dans les Loges, qui jouèrent un grand rôle dans le développement de ces motifs. On a aussi attribué à Giovanni un certain nombre de natures mortes, qui ont, en réalité, été peintes au *xvii^e* siècle. Mais il n'en exerça pas moins une forte influence, et ses guirlandes furent imitées partout en Italie. Les fruits ou les animaux qu'elles représentent illustrent aussi le renouveau des études en matière d'histoire naturelle et on commence aussi à s'intéresser aux liens entre ces décors et l'illustration scientifique. Nous avons étudié, dans ce cadre, la carrière d'un artiste inconnu, Plinio da Tolentino, qui réalisa très probablement certaines guirlandes au palais Grimani de Venise, mais fut aussi l'auteur des illustrations d'un livre sur les poissons, que copia ensuite Jacopo Ligozzi. Ligozzi est lui-même un excellent exemple d'un artiste devenu célèbre grâce à ses admirables illustrations scientifiques : il réalisa aussi les frises aujourd'hui disparues de la Tribune des Offices, avec de nombreux animaux. Des documents récemment réapparus permettent de mieux connaître les débuts de sa carrière en Vénétie et le milieu de collectionneurs avec lesquels il fut en contact.