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

Michel Hochmann

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ashp/1330>

DOI : 10.4000/ashp.1330

ISSN : 1969-6310

Éditeur

Publications de l'École Pratique des Hautes Études

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2012

Pagination : 222-225

ISSN : 0766-0677

Référence électronique

Michel Hochmann, « Histoire de la peinture italienne XVI^e-XVII^e siècles », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* [En ligne], 143 | 2012, mis en ligne le 25 septembre 2012, consulté le 03 août 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/1330> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ashp.1330>

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

Directeur d'études : M. Michel HOCHMANN

Programme de l'année 2010-2011 : *Le métier de peintre en Italie au XVI^e siècle* (suite).

Nous avons poursuivi l'étude du métier de peintre au XVI^e siècle. Cette année a été consacrée au fonctionnement des corporations et des Académies. On a longtemps pensé que la création des premières Académies, au XVI^e siècle, marquerait l'aboutissement du mouvement d'émancipation des artistes à la Renaissance. On opposait, à cet égard, les centres les plus avancés, comme Florence et Rome, à d'autres, comme Venise, qui se seraient montrés conservateurs en restant attachés au vieux système médiéval des corporations. La réalité est beaucoup plus nuancée et cette approche simpliste avait déjà été remise en cause dans l'ouvrage classique de Nikolaus Pevsner (*Academies of Art, past and present*, 1^{re} édition, 1940). Les recherches les plus récentes tendent d'ailleurs à confirmer que la vision idéale que les Académies avaient voulu donner de leur création et de leur fonctionnement masquait des débuts souvent difficiles. On doit aussi chercher à comprendre pourquoi des milieux artistiques très actifs, comme Venise, restèrent attachés à leurs corporations.

Nous avons donc repris l'enquête sur la *Scuola dei pittori* de Venise, en partant de l'ouvrage qu'Elena Favaro avait déjà consacrée à cette question (*L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Florence, 1975). Nous avons étudié l'organisation de cette corporation. Celle-ci était, comme l'ensemble des métiers à Venise, placée sous l'autorité du gouvernement de la République et contrôlée par une magistrature spécifique, la *Giustizia vecchia*. La corporation regroupait des corps de métier très différents, et les peintres, au sens actuel du terme, y cohabitaient avec des doreurs, des fabricants de bannières, des fabricants de cartes de jeu, des brodeurs, etc. La réglementation insiste, comme partout, sur l'organisation du métier et sur l'apprentissage en distinguant trois catégories, les apprentis (ou *garzoni*), les ouvriers (ou *lavoranti*) et les maîtres. Elle cherchait à assurer la protection des maîtres locaux contre les *forestieri* et les étrangers, même si la Seigneurie pouvait assouplir ces dispositions protectionnistes en cas de crise démographique, d'épidémie par exemple. La confrérie semble avoir été assez pauvre et c'est seulement grâce au legs du peintre Vincenzo Catena, en 1531, qu'elle réussit à se faire construire un siège. Les principaux peintres de la ville participèrent à ses activités pendant tout le siècle, et c'est seulement à la fin du XVII^e siècle, en 1682, que les artistes-peintres décidèrent de se séparer des autres artisans pour créer leur propre corporation. On sait cependant qu'en 1596, la corporation intenta un procès célèbre contre deux peintres, Giovanni Contarini et Pietro Malombra, qui refusaient de s'inscrire dans ses rangs. Nous avons souligné que la position de ces deux peintres pouvait s'expliquer par leur condition sociale très particulière (ils appartenaient à la classe intermédiaire des *cittadini*), dans la mesure où celle-ci leur semblait les distinguer radicalement des artisans qui étaient membres de la *scuola* ; ils ne remirent

d'ailleurs jamais en cause l'existence même de cette corporation. Ce document ne prouve donc pas, comme l'a affirmé David Rosand dans un article bien connu, une « crise de la tradition vénitienne de la Renaissance ».

Nous avons ensuite examiné les récentes publications concernant les Académies de Florence et de Rome. En ce qui concerne l'Académie florentine, l'ouvrage de Karen-Edis Barzman (*The Florentine Academy and the Early Modern State*, Cambridge University Press, 2000) apporte un certain nombre de nouveautés par rapport aux études antérieures. Après les célèbres obsèques organisées pour Michel-Ange, d'autres cérémonies du même genre, pour Jacopo Sansovino, pour Benvenuto Cellini, participèrent à l'affirmation du mythe de l'artiste. De telles célébrations restèrent cependant exceptionnelles, et on se contenta en général d'un simple cortège funèbre pour célébrer les confères morts. Certaines fêtes religieuses, comme la Saint-Luc ou la Sainte-Trinité donnèrent l'occasion d'exposer les œuvres des jeunes membres de l'Académie. Une étude approfondie des documents conduit à nuancer l'affirmation de Pevsner, qui pensait que l'Académie était essentiellement née de la volonté d'un seul homme, Giorgio Vasari, et que les intentions de celui-ci avaient été trahies en 1571, lorsque les membres de l'Académie et de la *compagnia del disegno* se séparèrent des Arti auxquels ils étaient autrefois soumis : l'Académie se serait alors transformée elle-même en une sorte de guilde et Vasari, déçu, se serait progressivement retiré et n'aurait plus participé à ses activités. En réalité, les archives permettent de montrer que le fonctionnement de l'Académie, dès les premières décennies, fut beaucoup plus actif qu'on ne le croyait : on a pu retrouver les manuscrits d'un certain nombre de conférences qui y furent prononcées, montrer aussi qu'une partie au moins des enseignements prévus y prirent place, notamment celui des mathématiques. Même si on a peu de témoignages sur la pratique effective du dessin dans l'Académie, le renouveau de l'intérêt des artistes de l'époque pour l'anatomie, pour le modèle vivant dépendait probablement des activités qui se déroulaient en son sein.

L'Académie de Saint-Luc, à Rome a, elle aussi, fait l'objet de recherches récentes : un grand projet animé par Peter Lukehart a abouti à la parution d'un volume collectif (*The Accademia Seminars. The Accademia di San Luca in Rome. C. 1590-1635*, Yale University Press, 2009). Les recherches en cours d'Isabella Salvagni, dont les premiers résultats ont déjà été publiés (voir, en particulier, « Pour l'histoire de l'Académie de Saint-Luc : notes pour une révision », *Revue de l'art*, n° 171 [2011], p. 17-29), ont aussi apporté un grand nombre de précisions sur les premières années de l'institution. Une fois encore, plusieurs mythes ont ainsi été remis en question. Le rôle de Girolamo Muziano dans ce domaine fut probablement moins essentiel qu'on l'avait cru, même si, par ses legs et par l'influence qu'il exerçait auprès de Grégoire XIII, il contribua à réformer profondément l'ancienne *Universitas* des peintres. De même, il ne faut pas prendre au pied de la lettre tout ce que nous raconte Romano Alberti dans son ouvrage célèbre, *l'Origine et progresso dell'Accademia del Disegno de pittori, scultori, & architetti di Roma*, paru à Pavie en 1604, qui retrace les premières années de l'Académie et, notamment, la période décisive du principat de Federico Zuccaro. Isabella Salvagni a ainsi montré que les statuts qui sont présentés dans cet ouvrage ne reçurent probablement jamais l'approbation du pape et demeurèrent donc une sorte de règlement intérieur de la nouvelle institution. On a par ailleurs retrouvé le projet

d'un nouveau règlement, établi juste avant le principat de Federico Zuccaro, au cours d'une réunion à laquelle celui-ci assistait en compagnie de Scipione Pulzone, Giovanni de' Vecchi, Gaspare Celio... Il est probable, d'ailleurs, que les ambitions intellectuelles de Federico Zuccaro devaient paraître en partie incompréhensibles à certains de ses confrères. On peut aussi se demander si ces ambitions ne se heurtaient pas à la volonté d'un contrôle religieux qui se faisait jour chez plusieurs ecclésiastiques mais aussi chez plusieurs artistes à ce moment-là. En tout cas, malgré son caractère apologétique, le petit livre de Romano Alberti fait apparaître les conflits et les incompréhensions qui marquèrent ces premières années, ainsi que le relatif isolement de Federico Zuccaro. Après avoir étudié les arguments et les thèses développées dans les conférences transcrites par Alberti, nous avons analysé les premiers véritables statuts de l'Académie, ceux qui furent approuvés par Paul V le 23 août 1607, trente ans après le bref dans lequel Grégoire XIII avait lancé l'idée d'une telle institution. Nous avons constaté que, comme à Florence, on y trouve encore de nombreux articles qui reprennent les dispositions traditionnelles des règlements des corporations. Cependant, plusieurs documents récemment retrouvés ont montré que l'Académie avait en effet instauré un enseignement. Elle avait reçu des dons de ses membres pour constituer une première collection, qui avait, elle aussi, un caractère pédagogique, avec un certain nombre de moulages notamment, ainsi que des dessins et des gravures.

D'autres expériences eurent lieu au même moment ailleurs en Italie. La plus célèbre est naturellement celle que les Carrache menèrent à Bologne. Nous avons repris les nombreux documents que Malvasia reproduit dans sa *Felsina pittrice*. Même si on avait autrefois remis en cause l'exactitude, et même la bonne foi de Malvasia, plusieurs autres sources (la mention d'« exequie superbissime » préparée par l'Accademia degli Incamminati pour Augustin Carrache dans une chronique contemporaine de P. E. Aldrovandi) viennent souvent confirmer sa présentation des faits. Il s'agissait, au départ, d'une Académie à caractère privé, centrée essentiellement autour de la famille des Carrache, comme il en existait d'autres à Bologne auparavant. C'était aussi un atelier, qui impliquait la collaboration de tous ses membres pour la réalisation de certaines commandes. Nous avons voulu voir ce qu'il y avait de commun et de différent entre le programme des Carrache et ceux de leurs confrères de Florence et de Rome. Après le départ d'Augustin et d'Annibal, Ludovic paraît avoir cherché à donner un caractère plus officiel à cette institution, en la réunissant avec la Compagnia dei pittori. Ludovic voulut donc réformer cette compagnia à partir de 1598 et lui donner de nouveaux statuts, qui furent approuvés par le vice-légat du pape en avril 1602. Deux ans après, Ludovic entreprit un voyage à Rome pour obtenir que la compagnie fût elle aussi transformée en Académie « à la ressemblance de celle de Rome ». Gênes fut aussi une ville importante en ce qui concerne l'organisation du milieu artistique à la fin du xvi^e siècle. C'est Giovanni Battista Paggi qui joua un rôle déterminant à cet égard (à son propos, on peut consulter la thèse de Peter Lukehart, *Contending Ideas: The Nobility of Painting and the Nobility of G. B. Paggi*, Johns Hopkins, 1987). Comme dans le cas de Giovanni Contarini et de Pietro Malombra, la condition sociale de Paggi, qui appartenait à la noblesse génoise, peut expliquer qu'il se soit opposé violemment à la corporation des peintres en affirmant à plusieurs reprises que la peinture était un art libéral. À la suite de ce conflit, le Sénat de Gênes rendit un verdict, le 16 octobre

1591, qui, pour la première fois dans les législations des républiques italiennes, reconnaissait la noblesse de la peinture. Giovanni Battista et son frère Girolamo cherchèrent ensuite à fonder eux aussi une Académie. Nous avons enfin conclu l'année par l'étude de l'Académie ambrosienne, en reprenant, notamment, les nombreuses publications de Pamela Jones (notamment, *Federico Borromeo and the Ambrosiana*, Cambridge University Press, 1993). Nous avons encore une fois relu attentivement les statuts de cette institution, fondée en juin 1620, publiés sous le titre *Leges observandae in Academia, quae de graphide erit*. Le cardinal Frédéric Borromée avait été le protecteur de l'Académie de Saint-Luc à Rome et l'institution qu'il fonda à Milan devait en même temps assurer la promotion de ses membres et des beaux-arts, et favoriser un contrôle de l'Église sur les artistes. Elle permettait donc de mettre en application les nombreuses réflexions que le cardinal avait développées sur l'art sacré.