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

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

Conférences de l'année 2011-2012

Michel Hochmann

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ashp/1505>

DOI : 10.4000/ashp.1505

ISSN : 1969-6310

Éditeur

Publications de l'École Pratique des Hautes Études

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2013

Pagination : 177-180

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], 144 | 2013, mis en ligne le 06 novembre 2014, consulté le 05 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/1505> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ashp.1505>

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

Directeur d'études : M. Michel HOCHMANN

Programme de l'année 2011-2012 : *Le métier de peintre en Italie au XVI^e siècle* (suite).

Nous avons consacré une large partie de cette année à étudier le fonctionnement des ateliers en Italie au XVI^e siècle. Malgré la création des académies, dans les dernières décennies du siècle, les ateliers restaient le lieu essentiel pour la formation des artistes à la Renaissance. Mais il y a encore beaucoup à apprendre dans ce domaine : combien un peintre pouvait-il avoir de collaborateurs ? Quels étaient leurs différents statuts ? Quelles étaient les conditions de l'apprentissage ? De quel matériel les apprentis pouvaient-ils bénéficier pour apprendre leur métier ? Les règlements corporatifs peuvent apporter des informations utiles de ce point de vue. À Florence, les prescriptions sur les durées d'apprentissage, fixées en 1314, n'étaient déjà plus respectées dans la deuxième moitié du XV^e siècle, comme le montre la grande diversité des contrats conservés dans le livre de comptes de Neri di Bicci. On a donc l'impression que les rapports entre le maître et ses collaborateurs devenaient plus instables. Les contrats, entre la fin du XV^e et le début du XVI^e siècle, sont parfois remplacés par des embauches à court terme rémunérées à la tâche ou à la journée. On possède aussi une série documentaire significative concernant Venise à la fin du XVI^e siècle, qui est encore en grande partie inédite : il s'agit des contrats d'apprentissage conservés, à partir de 1575, dans les archives de la Giustizia vecchia, la magistrature auprès de laquelle les maîtres devaient enregistrer tous leurs *garzoni* (à Venise, les contrats passés devant notaire n'étaient pas considérés comme valables). On a parfois prétendu que l'apprenti devait avoir au moins douze ans, mais, en réalité, on n'a jamais retrouvé aucune loi qui établisse un âge minimum pour entrer dans un atelier. En revanche, les règlements prévoyaient une durée d'apprentissage minimale de six ans. Les premiers statuts de la corporation interdisaient aussi à un maître d'avoir plus d'un apprenti et de deux *lavoranti*, mais cette disposition disparut pendant la période qui nous occupe. Parmi les contrats conservés, 40 % correspondent à la durée légale de six ans, 20 % prévoient une durée inférieure (entre deux et cinq ans) et trois contrats ont une durée supérieure (entre sept et huit ans). Quant aux âges, ils vont de 8 à 24 ans, même si la majorité des *garzoni* avaient entre 12 et 14 ans. Il est très difficile de savoir, à partir de ces documents, combien de personnes pouvaient travailler en même temps dans un atelier. On peut aussi, naturellement, tirer parti des livres de comptes, comme celui que nous a laissé Lorenzo Lotto (le *Libro di spese diverse*) : celui-ci ne semble jamais avoir eu beaucoup plus d'un *garzone* à son service, même s'il pouvait parfois recourir à l'aide d'un ou de plusieurs *lavoranti* et, comme Neri di Bicci, demander la collaboration de menuisiers, de sculpteurs sur bois ou de doreurs pour réaliser les cadres de ses peintures.

Nous avons ensuite examiné les recherches récentes qui ont été menées sur l'atelier de Titien (G. Tagliaferro et B. Aikema, *Le botteghe di Tiziano*, Alinari-Sole 24 ore, 2009). Peu de documents évoquent précisément la composition de cet atelier : au départ, le peintre semble avoir été assisté de très peu de collaborateurs (il réclame deux *zoveni* pour l'aider dans son travail pour le palais des doges en 1513). Par la suite, les sources lui attribuent, de manière plus ou moins fondée selon les cas, un très grand nombre de disciples. Plusieurs artistes affirmaient eux-mêmes avec fierté avoir été ses élèves (Palma le Jeune par exemple). Mais leurs liens avec lui étaient souvent de nature très variée. Certains, comme Girolamo Dente, restèrent auprès de lui pendant une grande partie de leur vie. Il faut aussi rappeler que plusieurs d'entre eux étaient apparentés au peintre, à commencer par son frère Francesco ou son fils Orazio. Il est difficile de savoir la part exacte que ces apprentis prenaient au travail de l'atelier, même si la critique attributionniste a voulu isoler la main de plusieurs d'entre eux dans certaines toiles. En tout cas, les rares œuvres que nous puissions attribuer à Girolamo Dente ou à Orazio Vecellio sont très décevantes. On s'est aussi intéressé à l'atelier de Véronèse, qui a été étudié notamment dans le gros ouvrage de Hans Dieter Huber (*Paolo Veronese. Kunst als soziales System*, Munich, 2005). Une nouvelle fois, la famille y jouait, on le sait, un rôle important (avec la présence des fils de Paolo, Carlo et Gabriel, et celle de son frère, Benedetto). Plusieurs historiens, dont Huber, se sont attachés à définir la part que certains collaborateurs pouvaient avoir prise à la production de l'atelier. Les sources peuvent nous aider à cet égard : Ridolfi indique déjà, par exemple, que Benedetto s'était spécialisé dans les architectures et la peinture à fresque. Plusieurs élèves de Véronèse ont connu ensuite une carrière autonome (à commencer par ses fils), et les œuvres qu'ils nous ont laissées permettent parfois de distinguer leur main dans des œuvres signées par le maître (c'est le cas, notamment, d'Alvise del Friso ou de Francesco Montemezzano). Mais, une nouvelle fois, l'exercice de l'attribution, dans ce domaine, est souvent malaisé.

Nous avons ensuite abordé la question de la formation des apprentis. Une estampe bien connue d'Odoardo Fialetti, qui représente l'atelier de Palma en 1608, montre, au premier plan, de jeunes garçons en train de dessiner d'après des moulages d'antiques. Plusieurs documents confirment ce témoignage visuel et montrent que Venise s'inscrivait, de ce point de vue, dans le vaste mouvement d'éducation artistique qui se développait aussi en Italie centrale (on peut comparer la gravure de Fialetti à celles qui montrent l'académie fondée par Baccio Bandinelli). Ridolfi rappelle à ce propos que Domenico Tintoretto voulut léguer son atelier, avec ses moulages, ses dessins et ses *modelli*, à la corporation des peintres pour qu'on y installât une académie « où tout le monde aurait pu étudier ». Nous avons examiné plusieurs autres documents qui témoignent de la richesse du matériel dont pouvaient disposer certains ateliers vénitiens : le testament de Gaspar Rem, récemment publié par Linda Borean, montre que cet artiste possédait des moulages du David de Michel-Ange, du Neptune de Jean Bologne, une anatomie de Prospero Bresciano... Un autre document, encore inédit, décrit le fonds d'atelier de Titien, avec, là aussi, la présence de nombreux moulages. De célèbres dessins témoignent du rôle que la copie d'après les moulages et les sculptures jouait au sein de l'atelier de Tintoret. Après en avoir fait un moment fondamental de sa propre formation, Tintoret proposa ce type de travail à ses propres élèves. Nous

avons à nouveau étudié une partie de ce riche corpus de dessins (notamment, ceux d'entre eux qui sont conservés au Louvre). Nous avons vu aussi la part que prenaient, dans cet atelier, les études d'après nature, auxquelles Domenico Tintoretto donna à son tour une grande importance, en développant de véritables exercices d'après le modèle vivant et le nu. Le dessin d'après l'antique, contrairement à ce qu'on lit parfois, n'était d'ailleurs pas limité à l'atelier de Tintoret, mais on en trouve aussi plusieurs exemples dans celui de Véronèse, qui possédait aussi une riche collection de moulages reproduisant des antiques et des parties du corps humain. C'est toute cette activité au sein des ateliers vénitiens à laquelle Palma le Jeune donna une forme de consécration dans les ouvrages à caractère pédagogique auquel il collabora dans les premières années du xvii^e siècle (*Il vero modo et ordine per disegnar tutte le parti et membra del corpo humano*, en 1608, et le *De excellentia et nobilitate delineationis libri duo*, en 1611).

Nous avons comparé ces observations sur Venise avec celles de Janice Shell sur les ateliers milanais à la fin du xv^e et au début du xvi^e siècle (*Pittori in bottega. Milano nel Rinascimento*, Turin, 1995), et celles récemment publiées par Patrizia Cavazzini sur les ateliers romains au début du xvii^e siècle (*Painting as Business in Early Seventeenth-Century Rome*, Penn State, 2008). À Rome, au xvi^e siècle, les sources insistent souvent sur le manque d'ateliers susceptibles d'accueillir les nombreux jeunes peintres qui arrivaient dans la Ville. Beaucoup d'entre eux devaient travailler par eux-mêmes ou devenaient la proie de mauvais maîtres (on connaît les témoignages de Federico Zuccaro sur les débuts difficiles de son frère Taddeo). Mais, à partir des années 1610, on voit se mettre en place un certain nombre d'académies privées, avec, comme à Venise, des maîtres qui se font payer pour leur enseignement, en argent ou en nature. Malgré les règlements qui interdisaient à un apprenti de quitter son maître avant la fin de sa période d'apprentissage, la mobilité entre les ateliers semble avoir été forte. L'apprenti se consacrait pendant de longues années au dessin sans toucher au pinceau (neuf ou dix ans parfois, d'après Bernin), même si cette tradition semble avoir été remise en cause par Caravage et ses imitateurs. Cette durée d'apprentissage semble extrêmement longue par rapport à celle que nous avons observée à Venise. Il y avait, à Rome comme à Venise, de nombreuses collections de moulages d'après l'antique dans les ateliers. Les *accademie dal naturale* évoquées par Baglione et Bellori permettaient aussi l'étude du modèle vivant.

Nous nous sommes ensuite intéressés à la façon dont le dessin permettait la transmission des traditions et des savoirs. Ce rôle était essentiellement dévolu, au Moyen Âge et au xv^e siècle, à ce qu'on appelle les livres de modèles, dont, à la Renaissance, l'étude d'après nature et la plus grande abondance du papier, qui rendait la pratique du dessin plus facile, auraient progressivement entraîné la disparition. À Venise, les célèbres albums de Jacopo Bellini peuvent s'inscrire encore, d'une certaine manière, dans cette tradition, même si Giovanni ou Gentile Bellini les ont peu utilisés dans leurs propres œuvres. Même à la fin de la Renaissance, certains artistes continuèrent à se constituer des répertoires d'images, dont leurs apprentis pouvaient aussi se servir. C'est le cas, par exemple, de l'extraordinaire album où Federico Zuccaro réunit une série de copies d'après les peintres qu'il admirait (Raphaël, Titien, Jules Romain, Pordenone...). Certains artistes vénitiens constituaient des répertoires de compositions : nous avons étudié, par exemple, le prétendu livre d'esquisses de Bonifazio de' Pitati

conservé au Louvre. Une fois encore, Palma le Jeune semble avoir tenu à réunir un certain nombre de cahiers et d'albums, qui purent aussi revêtir, comme les publications que nous avons signalées plus haut, un caractère pédagogique.

Le dessin jouait naturellement un rôle fondamental dans l'organisation du travail. De ce point de vue, les dernières décennies du xv^e siècle marquent une évolution, avec l'utilisation toujours plus fréquente de cartons et de poncifs, qui permettaient la reproduction des inventions du maître. Nous avons étudié les enquêtes récentes qui ont été menées de ce point de vue, grâce, notamment, aux apports de la réflectographie infrarouge : on voit ainsi apparaître les dessins sous-jacents, dans lesquels on peut déceler l'emploi de ces cartons ou de ces poncifs. Les méthodes utilisées dans les ateliers de Pérugin, de Verrocchio, de Giovanni Bellini apparaissent aujourd'hui de manière beaucoup plus claire. Mais ce fut surtout Raphaël qui sut porter à son plus haut point de perfection la division du travail au sein de son atelier. Nous nous sommes contentés d'aborder cette question très complexe, qui a été envisagée au travers de l'analyse des dessins et de leur fonction (esquisses, études de figures, *modelli*, cartons, etc.), mais aussi de certains grands chantiers dirigés par le maître, comme les Loges ou la loggia de Psyché à la Farnésine. Jules Romain sut reprendre les idées de son maître pour organiser à son tour un atelier à Mantoue, qui lui permit de répondre aux nombreuses commandes auxquelles il devait faire face.