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

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

Conférences de l'année 2012-2013

Michel Hochmann

Electronic version

URL: <https://journals.openedition.org/ashp/1621>

DOI: 10.4000/ashp.1621

ISSN: 1969-6310

Publisher

Publications de l'École Pratique des Hautes Études

Printed version

Date of publication: 1 September 2014

Number of pages: 253-256

ISSN: 0766-0677

Electronic reference

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* [Online], 145 | 2014, Online since 15 December 2014, connection on 06 July 2021. URL: <http://journals.openedition.org/ashp/1621> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/ashp.1621>

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

Directeur d'études : M. Michel HOCHMANN

Programme de l'année 2012-2013 : *Le métier de peintre en Italie au XVI^e siècle* (suite).

Nous avons poursuivi l'enquête sur les ateliers en examinant la situation vénitienne. L'un des cas les plus significatifs est celui de Bonifazio de' Pitati, qui sut s'entourer de collaborateurs pour le grand chantier de la décoration du *palazzo dei Camerlenghi*. Philip Cottrell a récemment repris les recherches sur cette question et il a tenté de mieux cerner la personnalité de certains de ces collaborateurs et leurs liens avec le maître. Il semble que Bonifazio dirigeait un atelier dans lequel il abritait temporairement de jeunes artistes venus de la *terraferma* (Jacopo Bassano ou Polidoro da Lanciano) ou des étrangers (peut-être Lambert Sustris) ; il pouvait ainsi répondre avec une grande flexibilité aux commandes qu'on lui passait. L'an dernier, nous avons vu combien le dessin jouait un rôle essentiel dans l'organisation de l'atelier de Raphaël ou de Jules Romain. En était-il de même à Venise ? On sait qu'une tradition vivace, issue de Vasari, affirme que les artistes de la Dominante dessinaient peu. En réalité, la situation était beaucoup plus complexe, comme le montre l'œuvre graphique de Pordenone, qui pratiqua tous les types de dessins décrits par Vasari, depuis l'esquisse jusqu'au *disegno finito*. Nous avons donc cherché à comprendre (même si beaucoup de questions demeurent irrésolues) comment les maîtres transmettaient leurs idées à leurs collaborateurs. Il paraît difficilement concevable, par exemple, que Tintoret n'ait jamais réalisé de dessin de l'ensemble de ses compositions, mais seulement des études de figure, comme certains le supposent. En tout cas, le dessin continuait à jouer un rôle central pour la production de répliques, comme à l'époque de Giovanni Bellini. Les examens scientifiques ont confirmé, ces dernières années, que les peintres employaient encore des calques et des cartons à cette fin, Titien ou les Bassano en particulier. Cette production sérielle tendit à s'accroître au cours du siècle : si l'inventaire de Jacopo Bassano comprend déjà un stock de 188 toiles, celui de son fils Gerolamo, récemment découvert par Stefania Mason, contient 731 numéros et précise souvent la part que différents membres de l'atelier ont pris à la production (50 % des œuvres sont attribuées au maître, 18 % à ses *giovani* et un peu plus de 20 % à son *giovine*). Nous avons évoqué à ce propos le témoignage précieux de Giovanni Battista Volpato, qui parle de l'utilisation de *lucidi* (des calques) par les Bassano. Un contrat d'apprentissage entre Leandro Bassano et Marcantonio Zamberlano, le 18 avril 1598, démontre que le jeune homme devait « esquisser et réformer » les toiles du mieux qu'il pouvait, ce qui veut dire que le maître devait lui fournir des modèles pour qu'il puisse prendre une part si importante au travail de production.

Nous avons ensuite étudié les prix des peintures et les paiements. Francisco de Holanda affirmait que les prix et les salaires étaient supérieurs en Italie à ce qu'ils étaient

partout ailleurs. Pourtant, dans le même temps, beaucoup d'autres auteurs (Vasari, Pino) se plaignaient de la difficile condition économique des artistes. Les différentes formes de salaire avaient aussi une forte valeur symbolique et sociale. Nous avons parcouru des livres de comptes, les *Ricordanze* de Neri di Bicci, le *Libro secondo* de la famille Bassano, le *Libro di spese diverse* de Lorenzo Lotto pour chercher à comprendre, notamment, sur quels critères on établissait la valeur d'une peinture : le sujet, la taille, le travail, le temps, les matériaux et le cadre jouaient tous un rôle, mais sans que cela soit véritablement codifié. Il n'y a pas non plus d'indication claire sur les variations de prix en fonction des sujets ou en fonction de l'évolution de la carrière de l'artiste. Toutefois, on trouve plusieurs fois des estimations fondées sur le nombre de figures et sur leur taille, qui restent en vigueur pendant toute la Renaissance, et même au-delà. Le prix n'est pas toujours défini à l'avance (Paolo Pino, dans son traité, trouvait qu'il était vil pour le peintre de passer un marché avec son client, comme le faisaient les artisans). Lotto constate d'ailleurs à plusieurs reprises de fortes différences entre le paiement qu'il espérait et celui qu'il recevait effectivement. On a aussi confronté les salaires reçus par différents artistes : on a affirmé, à ce propos, que Lotto avait été souvent défavorisé, mais la comparaison avec la situation de Jacopo Bassano ou celle de Paolo Farinati ne semble pas vraiment le confirmer. Surtout, on constate une extrême variabilité, même pour un seul artiste. On s'est aussi servi des tableaux réalisés par Philip Sohm, dans l'ouvrage collectif *Painting for Profit*, qui, même s'ils portent principalement sur le XVII^e siècle, rassemblent un grand nombre de données concernant le XVI^e. Il faut cependant une certaine prudence dans l'utilisation de ces données, dont la précision est très variable. Après avoir examiné ce tableau, Sohm considère que c'est la surface qui était, à Venise, le critère déterminant, mais les choses étaient probablement beaucoup plus compliquées, et, comme il le note lui-même, les peintres étaient encore payés à la figure pour les cartons destinés aux mosaïstes de Saint-Marc. La nature de la commande et du commanditaire jouait aussi un rôle, et les peintres pouvaient consentir des rabais lorsqu'ils travaillaient pour le palais des Doges, par exemple. On sait également que Tintoret était célèbre pour accepter de travailler à n'importe quel prix, ce que le tableau de Sohm semble en effet confirmer. On l'a parfois expliqué par la grande rapidité d'exécution à laquelle il était parvenu (ce que les économistes appelleraient une augmentation de la productivité), et nous avons donc essayé de mesurer dans quelle mesure les délais prévus par les contrats pouvaient refléter ce phénomène, en comparant les documents le concernant à ceux du début du siècle ou à d'autres concernant ses principaux concurrents (tout en reconnaissant les difficultés de ce type d'analyse). Les peintres pouvaient aussi recevoir des pensions ou des salaires et nous avons tenté de les confronter avec ceux d'autres corps de métier. Ainsi, à Venise, la *sensaria* du Fondaco dei Tedeschi, qu'on attribua à certains des plus grands peintres de la ville en remerciement de leurs services, était estimée, en 1537, à environ cent vingt ducats par an et pouvait se comparer favorablement avec les deux cents ducats par an que gagnaient les secrétaires les plus anciens des magistratures de la République. En reprenant l'ouvrage relativement récent de Michelle O'Malley (*The Business of Art. Contracts and the Commissioning Process in Renaissance Italy*, Yale University Press, 2005), nous avons aussi cherché à voir s'il y avait des différences entre les régions de la Péninsule, et il semble en effet que les peintres en Italie centrale

(à Rome, en particulier) étaient en général mieux payés que ceux de la Sérénissime. Les artistes venus des grands centres de production qui acceptaient des commandes en province recevaient normalement davantage que les peintres provinciaux qui travaillaient essentiellement pour la commande locale. Nous avons conclu avec Guido Guerzoni qu'il est bien difficile de constituer des séries de données cohérentes et que l'extrême variabilité du prix des œuvres d'art que l'on constate rend toute conclusion d'ordre général difficile.

L'analyse des prix nous a naturellement conduit à envisager la fortune des peintres à la Renaissance. Nous sommes partis de l'ouvrage que Rab Hartfield a consacré à Michel-Ange (*The Wealth of Michelangelo*, Rome, 2002). Celui-ci s'est fondé notamment sur l'analyse du compte que l'artiste ouvrit à l'hôpital de S. Maria Nuova à Florence, qui montre que, pendant les dix ans où il en a disposé, il y a déposé 11 252 florins d'or. Certes, c'était l'époque où il recevait les paiements pour la tombe de Jules II, qui normalement ne lui appartenaient pas en propre, mais il s'agit néanmoins d'une somme énorme (on considère qu'à Florence, on était riche à partir d'une fortune de 10 000 florins). Sa situation fut probablement exceptionnelle, malgré la réputation d'extrême frugalité qu'il voulut entretenir. Nos témoignages sur Raphaël sont moins nombreux, mais à sa mort, celui-ci aurait laissé, d'après Marcantonio Michiel, 16 000 ducats, dont 5 000 en comptant, ce qui ne paraît pas invraisemblable. Il s'agit encore une fois d'une fortune considérable, environ 70 % de ce que Michel-Ange lui-même possédait à sa mort à quatre-vingt-neuf ans. Les documents concernant Jules Romain ou Titien sont moins précis, mais montrent aussi une grande aisance financière et l'acquisition d'un grand nombre de bien immobiliers. Nous avons étudié les résidences de certains artistes (celle de Titien, de Jules Romain, de Vasari et de Federico Zuccaro), qu'ils avaient conçues comme un témoignage de la nouvelle dignité sociale à laquelle ils étaient parvenus. Nous avons comparé ces données avec celles d'une enquête que nous avons réalisée sur la population des peintres de Venise : nous avons notamment étudié les dots des épouses de plusieurs de ces artistes. Titien par exemple obtint de sa femme 2 400 ducats et Palma légua 2 000 ducats pour participer à la dot de sa petite-fille Andriana, des sommes comparables à celles qu'on rencontre chez les *cittadini* (la classe intermédiaire des marchands et des fonctionnaires de la République). Mais, dans l'ensemble, les dots témoignent plutôt d'une condition économique relativement précaire et se situent autour de 100-200 ducats, voire moins, elles sont semblables à ce que l'on trouve chez des pêcheurs ou des menuisiers. Nous avons enfin discuté à ce propos un document récemment publié concernant Giorgione : il s'agit de l'inventaire de ses biens après sa mort lors d'une épidémie de peste ; l'ensemble de ses meubles est estimé à 89 ducats, une somme dérisoire. Certains ont prétendu que cela confirmait que cet artiste avait été une figure relativement marginale du milieu artistique vénitien, contrairement au mythe qui avait été attaché plus tard à son nom. Mais, en réalité, un examen plus attentif démontre que cet inventaire n'est que partiel (on n'y trouve en particulier aucun matériel de l'atelier) et il est difficile d'en tirer quelque conclusion que ce soit.

Nous avons enfin commencé à étudier le fonctionnement du marché de la peinture. Cette question est au centre d'un grand nombre d'enquêtes aujourd'hui (signalons, en particulier, R. Goldthwaite, *Wealth and the Demand for Art in Italy 1300-1600*,

Johns Hopkins University Press, 1993 ; *Art Markets in Europe*, éd. par M. North et D. Omrod, Ashgate, 1998 et *Mapping Markets for Paintings in Europe 1450-1750*, Brepols, 2006). Nous avons évoqué, comme point de comparaison, le cas bien connu d'Anvers, où la profession de marchand d'art connut une spécialisation particulièrement remarquable et précoce. On y vit apparaître à partir de 1540 ce que Filip Vermeyleen a qualifié d'un « permanent international market for painting », la *Schilderspand*. À Venise, aussi, les éléments d'un commerce de la peinture apparurent assez tôt. Nous nous sommes penchés à ce propos sur le cas des *madoneri*, les peintres spécialisés dans la production d'images de dévotion : quelques documents inédits révèlent qu'ils commerçaient parfois avec la Sicile ou la Crète. Les peintres de coffres disposaient quant à eux d'un portique qui leur était réservé sur la place Saint-Marc. Même s'ils étaient les moins bien considérés des peintres, ils jouèrent un certain rôle sur la scène vénitienne (dans le développement de certains thèmes giorgionesques ou d'une touche picturale plus libre). Leur production était elle aussi relativement standardisée, grâce à leur collaboration avec les menuisiers qui fabriquaient les coffres et les meubles sur lesquels ils travaillaient. Mais on voit également apparaître, vers la fin du siècle, de véritables marchands d'art, comme à Anvers. Ceux-ci sont d'ailleurs souvent des Flamands, qui jouaient à l'époque un rôle de plus en plus important dans l'économie vénitienne.