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

Michel Hochmann



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ashp/2530>

DOI : 10.4000/ashp.2530

ISSN : 1969-6310

Éditeur

Publications de l'École Pratique des Hautes Études

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2018

Pagination : 259-262

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], 149 | 2018, mis en ligne le 05 juillet 2018, consulté le 01 juillet 2023. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/2530> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ashp.2530>

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

Directeur d'études : M. Michel HOCHMANN

Programme de l'année 2016-2017 : *Le programme iconographique dans les décors peints italiens du XVI^e siècle.*

Nous avons entamé une réflexion autour des grands décors de la Renaissance italienne, en essayant d'adopter un point de vue aussi large que possible. Plusieurs questions seront envisagées. Tout d'abord, le rapport entre l'invention (ce qu'on appelle aujourd'hui le programme iconographique) et la création du peintre : comment l'artiste réagit-t-il et interprète-t-il l'espèce de scénario qu'on lui propose ? Quelle peut-être sa part d'interprétation et d'initiative ? Inversement, comment le lettré auteur de l'invention peut-il chercher à contrôler le travail de l'artiste ? Nous chercherons aussi à comprendre l'organisation de ces décors, leur logique. À ce propos, il faut rappeler, comme l'a déjà souligné Julian Kliemann, que la notion de programme est anachronique, que ce terme appartient au vocabulaire des historiens de l'art du xx^e siècle, et qu'il risque de nous conduire à des approches erronées : on a notamment tendance à voir dans les *inventions* du xvi^e siècle des *programmes*, des déclarations d'intention, notamment au sens politique de ce terme. Or, comme le remarque encore Kliemann, les inventions écrites que nous avons conservées ne comportent guère de références explicites aux intentions de leurs auteurs. D'autre part, la notion de programme nous donne à croire que les décors se fondent sur une conception fixe, établie avant le travail de l'artiste, alors que les inventions de la Renaissance ne constituent bien souvent qu'une étape du processus, avec un dialogue en cours d'exécution entre le peintre, le lettré et le commanditaire. La notion de programme sous-entend également une cohérence entre tous les éléments du décor, que beaucoup d'iconologues ne peuvent aujourd'hui concevoir que comme un tout organisé, un système. Cependant, nous chercherons à le montrer, nos conceptions de la cohérence et de l'ordre sont souvent bien différentes de celles de la Renaissance, et nous comparerons en particulier certaines inventions de la Renaissance aux interprétations contemporaines. Nous avons ainsi commencé par étudier les sources nombreuses concernant la Salle des Cent Jours peinte par Vasari à la Chancellerie, déjà au centre de l'article de Kliemann cité plus haut, qui documentent comment ce décor fut conçu par Vasari et Paul Jove : Kliemann avait affirmé à ce propos que loin d'établir une sorte de discours, une syntaxe cohérente et achevée, les liens entre les différentes figures et les différentes scènes étaient variables et complexes et devaient plutôt être vus comme des invitations aux commentaires sans cesse renouvelés des visiteurs. Les peintures ne forment pas un discours déjà prêt et achevé, mais sont plutôt des invitations à produire un discours. Nous avons comparé cette complexité au caractère univoque du commentaire d'un iconologue du xx^e siècle, Richard Harprath, à propos de la Sala Paolina peinte par Perin del Vaga et ses collaborateurs au château Saint-Ange : Harprath cherche à rapporter tout le décor à une clé unique et à le transformer en une louange

métaphorique du pape Paul III. S'il est évident qu'en évoquant la vie d'Alexandre le Grand et celle de l'apôtre Paul, on entendait célébrer le pape Paul III, né Alexandre Farnèse, l'équivalence entre chacun des épisodes représentés et un moment de la biographie de Paul III que prétend établir Harprath apparaît souvent arbitraire, surtout en l'absence de toute source qui permette de confirmer ses hypothèses ; mais elle découle de la pétition de principe de l'historien, conforme à celle que posent un grand nombre d'iconologues : en effet, Harprath veut, comme il le dit lui-même, que toute la salle « obéisse à un programme unitaire », sans aucune solution de continuité et sans aucun « bouche-trou ». C'est cette idée qui peut paraître discutable au regard des constatations que nous avons faites à propos de la salle des Cent Jours.

Nous en sommes ensuite venus aux conseillers iconographiques, en commençant par l'un des plus célèbres d'entre eux, Annibal Caro, qui a déjà été bien étudié (notamment par Clare Robertson, dans son ouvrage fondamental sur le cardinal Alexandre Farnèse, « *Il gran Cardinale* ». *Alessandro Farnese, Patron of the Arts*, New Haven, Londres, 1992). Celui-ci a été associé à de nombreux chantiers, comme la sépulture de Paul III, le décor de Caprarola, mais aussi le palais de Vicino Orsini à Bomarzo. Nous avons exploré les différentes sources dont il se sert pour construire ses personifications, sur lesquels sa correspondance nous fournit de précieuses informations : il adresse ainsi une lettre à Fulvio Orsini, le 15 septembre 1562, qui montre la façon dont il utilise les revers monétaires pour les personifications de l'*Hilaritas publica* et de la Justice. C'est aussi sa correspondance qui contient plusieurs des inventions qu'il imagina pour différents cycles peints. Nous avons notamment conservé la lettre qu'il adressa à Vicino Orsini et les deux inventions qu'il imagina pour Caprarola, pour la chambre de l'Aurore et celle de la Solitude : ces textes sont restés célèbres et ont déjà fait l'objet de nombreuses analyses, car ils constituent l'un des témoignages les plus remarquables sur le travail des conseillers iconographiques de la Renaissance, d'autant que les peintures que Taddeo Zuccari et son équipe réalisèrent en suivant ses indications permettent de comparer de manière précise les mots et les images et de constater combien la volonté de toute-puissance de Caro, qui voulait tout prévoir et tout indiquer, se heurtait aux logiques suivies par les peintres, même si ceux-ci obéissaient en apparence aux indications données par le lettré. La chambre de l'Aurore offre aussi un aperçu très clair de la manière dont Caro conçoit les relations entre les différentes images, avec la part prépondérante de la notion de convenance dans cette organisation. À propos de la chambre de la Solitude, nous avons aussi étudié la figure d'Onofrio Panvinio, qui fut consulté pour l'iconographie de cette pièce, et qui fut également chargé de collecter des portraits pour peindre la salle des Fastes Farnèse.

Après la cour des Farnèse, nous sommes passés à celle des Médicis et à Vincenzio Borghini, qui fut l'un des principaux conseillers des souverains de cette famille dans le domaine artistique. Même si son œuvre est encore en partie inédite ou mal étudiée, son rôle a fait l'objet de plusieurs recherches importantes au cours des dernières décennies, notamment celles de Rick Scorza, qui a consacré de très nombreux articles fondamentaux à ce personnage. Nous avons étudié deux de ses grandes inventions, celle pour l'*Apparato* érigé à Florence en décembre 1565 pour célébrer le mariage de François de Médicis, fils de Cosme I^{er} et futur grand-duc de Toscane, avec Jeanne d'Autriche et celle pour le *Studiolo* que François I^{er} fit aménager dans le Palazzo

Vecchio, après être devenu grand-duc. Les différents projets pour l'*Apparato* sont particulièrement fascinants, puisqu'ils conservent une bonne partie des recherches engagées par Borghini pour l'élaboration de ce décor et documentent précisément sa manière de travailler. Le mariage ayant été contracté le 16 août, Borghini eut donc plusieurs mois pour composer son invention, en collaboration étroite avec Vasari. On voit qu'il consulta systématiquement des descriptions de fêtes et d'entrées qui avaient été publiées dans toute l'Europe, ainsi que divers ouvrages sur l'Antiquité. Ses critiques et ses commentaires aux livrets de fêtes qu'il utilise nous permettent de comprendre quels étaient ses propres choix et sa doctrine en matière d'iconographie : il essaye ainsi d'éviter toute répétition de figures ou de schémas de composition et il est très attentif à l'élaboration des *imprese*, pour lesquelles il recourt fréquemment aux *Hieroglyphica* de Valeriano ; il veille aussi à la qualité des inscriptions accompagnant les peintures ou les sculptures. Comme Annibal Caro, il s'inspire des revers monétaires, et se sert notamment des publications de Guillaume du Choul, d'Enea Vico et de Sebastiano Erizzo, mais il modifie parfois les prototypes antiques avec imagination (*di fantasia*, pour reprendre son expression). D'une manière générale, comme l'a écrit Rick Scorza, Borghini n'est pas l'esclave de ses sources, il sélectionne des images qu'il peut « manipuler de manière efficace, pour les transformer en des programmes qui ne sont pas seulement érudits, mais sont aussi des variations composées avec imagination sur les thèmes de l'antiquité classique qu'il estimait le plus ».

Le *studiolo* de François I^{er} est sans doute l'une des inventions les plus riches et les plus ambitieuses de la Renaissance, puisqu'il s'agissait de construire une sorte de microcosme, fondé en partie sur le schéma d'Isidore de Séville, avec un triple parallèle entre le monde, l'année et l'homme, et de petits tableaux qui devaient évoquer le contenu de la collection conservée dans la pièce. Encore une fois, une documentation abondante (les esquisses de Borghini, ses lettres à Vasari...) permet de reconstruire la façon dont ce projet a été élaboré et réalisé. Borghini revendique explicitement l'unité absolue de tous les éléments (on trouverait donc ici, contrairement à ce que nous avons évoqué plus haut, l'exemple d'une unité de caractère systématique, comparable à notre conception actuelle de la cohérence). Ce qu'il écrit dans une lettre à Vasari du 29 août 1570 exprime clairement ses exigences : « [...] il faut que toutes les parties soient liées ensemble et répondent non seulement à l'ensemble mais se répondent entre elles ». En effet, l'organisation de la voûte se prolonge sur les parois, qui sont elles aussi organisées en fonction des quatre éléments. D'autres thèmes, plus ou moins épisodiques, viennent cependant s'insérer dans le programme, la célébration du commanditaire par exemple (même si ce thème n'est jamais explicité dans la correspondance de Borghini). D'autre part, les liens entre les petits tableaux des murs sont beaucoup moins constants que ce que prétend Borghini, ce que démontrent d'ailleurs les multiples reconstitutions que l'on a proposées de ce décor, dont aucune n'a encore été acceptée de façon unanime (l'absence d'un inventaire des objets qui étaient rangés dans les armoires rend d'ailleurs très difficiles les hypothèses sur les liens entre ces petits tableaux et le contenu de l'armoire devant laquelle ils se trouvaient). On peut donc dire que cette invention, sans doute la plus admirable parmi toutes celles que la Renaissance nous a laissées, où la question de l'ordre et de la cohérence est posée de manière explicite par son auteur, confirme, si on l'analyse de

manière détaillée, que les notions de cohérence et d'ordre ont aussi une histoire et n'ont pas la même signification au xvi^e siècle qu'aujourd'hui.

Nous avons abordé l'étude de la situation vénitienne, qui est naturellement très différente de celle de Florence ou de Rome, puisque Venise était une République : on n'y trouvait donc pas de cour et, par conséquent, pas de lettré de cour, comme Borghini ou Caro. Mais la ville n'en joua pas moins un rôle central dans les réflexions sur l'iconographie au xvi^e siècle, en raison de la puissance de ses imprimeurs, qui attirèrent à eux un grand nombre de lettrés et de polygraphes. Ces polygraphes jouèrent à Venise un rôle assez comparable à celui d'un Caro ou d'un Borghini. Nous l'avons notamment constaté avec Anton Francesco Doni : nous avons d'ailleurs vu que celui-ci connaissait parfaitement les grands décors de Rome. Il a laissé, en particulier, une passionnante description de la salle des Cent Jours. Il témoigne d'une extraordinaire capacité d'invention dans les multiples commentaires qu'il nous a laissés sur les personifications illustrant les *Sorti*, un livre paru chez l'imprimeur Marcolini en 1540, qu'il reprit dans ses propres ouvrages, en les détournant souvent d'une manière déconcertante, mais aussi, parfois, en nous en révélant les véritables significations. Nous poursuivrons donc l'étude du rôle de Doni comme inventeur d'images l'année prochaine.