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

Michel Hochmann

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ashp/3906>

DOI : 10.4000/ashp.3906

ISSN : 1969-6310

Éditeur

Publications de l'École Pratique des Hautes Études

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2020

Pagination : 282-285

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], 151 | 2020, mis en ligne le 09 juillet 2020, consulté le 06 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/3906> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ashp.3906>

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

Directeur d'études : M. Michel HOCHMANN

Programme de l'année 2018-2019 : I. *Le programme iconographique dans les décors peints italiens du XVI^e siècle* (fin). — II. *La peinture à Rome dans les dernières décennies du XVI^e siècle*.

I. *Le programme iconographique dans les décors peints italiens du XVI^e siècle*

Nous avons poursuivi l'étude des décors du palais ducal de Mantoue en examinant la thèse de doctorat de Jérémie Koering (*Le prince en représentation. Histoire des décors du palais ducal de Mantoue au XVI^e siècle*, Arles, 2013). Nous avons lu notamment l'interprétation des salles décorées sous la direction de Jules Romain, celle de Troie en particulier. Dans cette pièce, Koering a bien mis en relief la complexité de la disposition spatiale « labyrinthique » des différents épisodes par rapport au déroulement de l'histoire, il a analysé ce décor en établissant des parallèles avec les grands traités rhétoriques et poétiques, mais aussi avec la pensée politique de la période. Il s'est posé des questions essentielles quant aux publics auxquels ces fresques étaient destinées, mais aussi quant à leur intelligibilité. Il en reprend une lecture allégorique, déjà proposée par d'autres historiens, qui voit dans cette représentation de la guerre de Troie une évocation de la guerre du Montferrat, qui, en 1536, permit à Frédéric de Gonzague de s'emparer de ce marquisat avec l'appui de Charles Quint. Selon Koering, ce parallèle n'est pas seulement général, mais il s'applique à chacune des scènes, qui renverraient toutes de manière précise à un aspect ou à un épisode particulier de ce conflit. Nous nous sommes interrogés, à ce propos, sur ce que cette interprétation pouvait révéler des tendances générales de l'iconologie : une nouvelle fois, on constate, comme l'avait déjà indiqué Julian Kliemann, que la notion de programme est ici entendue dans son sens politique (« tout est politique ») ; mais ce principe, comme celui de cohérence, ne conduit-il pas à simplifier d'une manière abusive la signification des décors publics à cette époque ? Est-il vraisemblable que chaque épisode soit aussi précisément lié à l'actualité, même si cette actualité est favorable au commanditaire ? Si on peut le concevoir dans le cadre d'un décor éphémère (les fêtes, les entrées), quelle serait l'utilité de ce discours crypté dans un décor à caractère permanent ? On en revient également à la question du public, puisque ceux qui auraient pu comprendre ces messages voilés ou à qui on aurait pu les expliquer (les visiteurs illustres du prince) n'étaient évidemment pas ceux auxquels ils auraient dû être destinés en priorité (ses sujets). Par ailleurs, dans tous les exemples comparables (la salle des Cent-Jours à la Chancellerie), le commanditaire peut être identifié à un ou plusieurs des héros représentés, qui symbolisent divers aspects de sa politique : mais, dans le cas présent, où est Frédéric ? Enfin, il reste une dernière question : peut-on prétendre reconstruire sans aucune source et avec une telle précision les

intentions symboliques supposées de tel détail ou de telle figure ? Nous nous sommes également intéressés aux *Fastes Gonzague*, peints par Tintoret pour le palais ducal. Il s'agit d'un cas à l'opposé de celui que nous venons de mentionner, puisque ce cycle est très bien documenté par la correspondance entre Teodoro Sangiorgio, l'agent du duc, le peintre, et le duc lui-même. On peut ainsi observer de manière très précise les instructions que Tintoret reçoit et la manière dont il les prend en compte. Comme le note Koering, alors que Sangiorgio réclame surtout des images efficaces, Tintoret résiste à son conseiller iconographique, il produit une œuvre d'art, contrairement à Zelotti, qui, au Cataio, avait abandonné son style propre pour illustrer le programme qui lui était proposé.

Nous nous sommes à nouveau interrogés sur certains présupposés de l'iconologie, notamment sur ce qu'on appelle l'interprétation topique, c'est-à-dire l'idée que tout décor mythologique ou historique se réfère nécessairement, de manière allégorique, à son commanditaire (une question que nous avons déjà posée à propos de la *Sala Paolina* du château Saint-Ange ou à propos de la *Sala di Troia* de Mantoue). Elizabeth McGrath a consacré un excellent article à cette question (« *Il senso nostro. The Medici allegory applied to Vasari's mythological frescoes in the Palazzo Vecchio* », dans *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica. Convegno internazionale di studi*, éd. Gian Carlo Garfagnini, Florence, 1985, p. 117-134), en prolongeant les observations d'une conférence d'Ernst Gombrich au University College de Londres (*Topos and Topicality. Annual Lecture of the Society for Renaissance Studies*). Comme nous, McGrath souligne qu'il faut distinguer les entrées royales ou princières des fresques qui décorent les palais princiers ou les palais publics. Dans les décors éphémères, les allusions au prince ne sont pas seulement suggérées, elles sont lourdement soulignées, il n'y a aucune tentative pour dissimuler ces rapprochements. En revanche, on a peu de témoignages montrant que des références à des événements personnels ou politiques particuliers aient été jugées nécessaires ou appropriées pour des décors permanents. Il n'y a, explique E. McGrath, qu'un texte qui paraisse documenter une interprétation de nature *topique* à la Renaissance : il s'agit des *Ragionamenti* de Vasari. Dans la première *Journée* de ce dialogue, alors qu'il conduit le jeune Francesco de' Medici à travers le premier étage du Palazzo Vecchio, le peintre divertit sans cesse le prince en appliquant chacun des épisodes mythologiques aux Médicis, et, principalement, au grand-duc Cosme I^{er}, le père de Francesco, qui régnait alors. L'idée d'une telle signification n'était jusqu'alors jamais venue à l'esprit du jeune prince, qui, pourtant, pendant tout le dialogue, est présenté comme très informé de toute chose. Selon Elizabeth McGrath, même si une partie de ces correspondances appartient probablement aux intentions originelles du commanditaire, la plupart ont été inventées a posteriori par Vasari pour ménager une sorte de transition rhétorique habile entre la première et la deuxième partie de son dialogue. Cette interprétation est donc un jeu courtois.

Nous avons également repris la question de la mise en ordre des décors, en examinant à nouveau l'organisation de certains grands cycles de fresque. Nous sommes partis d'une étude d'Antonio Pinelli consacrée à cette question (« *Intenzione, invenzione, artificio. Spunti per una teoria della ricezione dei cicli figurativi di età rinascimentale* », dans *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, sous la dir.

de M. Hochmann, J. Kliemann, J. Koering, P. Morel, Rome, 2008, p. 27-79). Pinelli a cherché à dégager les principes mis en œuvre dans la disposition des différentes scènes ou des différents éléments à l'intérieur des cycles de fresque de la période. Il propose de considérer chaque décor comme un théâtre de la mémoire, et l'art de la mémoire guiderait donc leur organisation : ils obéiraient à des diagrammes semblables à ceux qu'utilisaient les rhéteurs et les prédicateurs depuis le Moyen Âge. L'article consacre une large place à l'un des décors les plus vastes et les plus complexes de la Renaissance, la Galerie des cartes géographiques : malgré la grille mise en œuvre par ses concepteurs et les différents systèmes de renvoi entre les cartes, les épisodes historiques, et les personifications, il y a dans ces fresques, explique Antonio Pinelli, une combinaison entre la rigueur et l'élasticité, entre la géométrie symbolique et la divagation ornementale.

II. La peinture à Rome dans les dernières décennies du XVI^e siècle

Nous avons commencé l'étude de la peinture à Rome pendant les dernières décennies du XVI^e siècle. La période qui précède l'arrivée des Carrache et de Caravage a longtemps fait l'objet d'un grand discrédit : on l'a considérée comme un moment de décadence, une idée que l'on trouve notamment chez Bellori, dans son introduction à la *Vie* d'Annibal Carrache. Ce thème du déclin est d'ailleurs très présent dès la fin du XVI^e siècle, notamment dans le *De' veri precetti della pittura* de Giovan Battista Armenini. Même chez Vasari, après la mort des héros de la Renaissance, on sent la crainte que l'art ne retombe un jour dans la « simplicité et la maladresse des temps barbares ». Armenini met en cause de ce point de vue la mauvaise formation des apprentis, ainsi que l'excès des commandes, qui entraîneraient un travail bâclé et une baisse de la qualité. L'époque est en effet marquée par de grands chantiers, avec l'achèvement du palais du Vatican (les loges de Pie IV, la Sala Regia, la Galerie des cartes géographiques...). De nombreuses recherches ont été conduites sur ce sujet pendant les dernières décennies, sur lesquelles nous aimerions faire le point. Nous avons commencé à explorer la façon dont la profession de peintre était organisée, le rôle des différents ateliers présents dans la ville. Les publications concernant la corporation et la création de l'académie de Saint-Luc ont apporté de nombreuses nouveautés sur l'histoire de ces deux institutions¹. Isabella Salvagni a cherché à reconstituer les différents groupes à l'œuvre au sein de l'*Universitas* des peintres, et on a nuancé le rôle joué par Girolamo Muziano et par Federico Zuccaro dans la création de l'académie. On pense en particulier que Muziano ne fut certainement pas le seul à l'origine du bref de Grégoire XIII en 1577, qui paraît avoir été plutôt le fruit d'une sorte d'initiative collective. De même, le règlement édicté par Federico Zuccaro ne reçut jamais d'approbation officielle, semble-t-il. Nous avons cependant relu l'*Origine et progresso dell'Accademia del disegno* de Romano Alberti (1604), qui retrace les premières années de l'institution et, en particulier, les ambitions que Federico Zuccaro nourrissait à son propos, ambitions qui s'expriment également dans le décor qu'il

1. *The Accademia Seminars. The Accademia di San Luca in Rome, c. 1590-1635*, éd. P. Lukehart, 2009. I. Salvagni, *Da Universitas ad Accademia. La corporazione dei pittori nella chiesa di San Luca a Roma. 1478-1588*, Rome, 2012.

conçut pour son palais du Pincio. Nous avons analysé le règlement de 1607, les premiers statuts connus de l'Académie. Nous nous sommes ensuite penchés sur la population des peintres de la ville, sur leurs origines, sur les différentes communautés dont cette population se composait, en utilisant les recherches fondamentales d'Antonio Bertolotti, mais aussi celles de Gian Ludovico Masetti Zannini (*Pittori della seconda metà del Cinquecento in Roma*, Rome, 1974). Nous nous sommes interrogés sur les stratégies matrimoniales des peintres, sur leurs lieux de résidence, sur leur situation de fortune, au travers de leurs inventaires, de leurs contrats de mariage, de leurs testaments... Comme partout, les différences sont très marquées : ainsi, la fille de Marcello Venusti reçoit une dot de plus de trois mille écus, comme celle de Jacopino del Conte, alors que le montant des dots des femmes et filles de peintre se situe le plus souvent entre 100 et 300 écus.

Nous avons ensuite commencé à examiner les grands chantiers du règne de Sixte Quint (la chapelle Sixtine de Santa Maria Maggiore et les fresques décorant la nouvelle bibliothèque construite par ce pape). Nous avons cherché à définir la manière dont ces entreprises, qui associaient un très grand nombre d'artistes, étaient organisées (avec, notamment, le rôle joué par Cesare Nebbia et Giovanni Guerra comme maîtres d'ouvrage). Même si le jeu des attributions est souvent très difficile, on n'en constate pas moins d'importantes différences stylistiques entre les peintres, et nous nous sommes donc demandé comment les tâches étaient réparties et comment une certaine unité était malgré tout préservée dans ces décors.