Histoire de l'art du Moyen Âge occidental

Le gothique international en Italie : historiographie et perspectives

Michele Tomasi

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ashp/418>

DOI : 10.4000/ashp.418

ISSN : 1969-6310

Éditeur

Publications de l'École Pratique des Hautes Études

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2008

Pagination : 216-219

ISSN : 0766-0677

Référence électronique

Michele Tomasi, « Le gothique international en Italie : historiographie et perspectives », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* [En ligne], 139 | 2008, mis en ligne le 25 novembre 2008, consulté le 12 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/418> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ashp.418>

LE GOTHIQUE INTERNATIONAL EN ITALIE : HISTORIOGRAPHIE ET PERSPECTIVES

Chargé de conférences : M. Michele TOMASI

Programme de l'année 2006-2007 : *Le gothique international en Italie : historiographie et perspectives.*

Historiographie du problème et questions de terminologie. — Pour l'analyse de la production artistique de la péninsule italienne autour de 1400, l'utilisation de la catégorie critique du « gothique international » est toujours pertinente, même si le manie- ment de ce concept s'avère parfois délicat. L'expression a été forgée à la fin du xix^e siècle par Louis Courajod en quelque sorte contre l'Italie, afin d'affirmer la primauté de la France dans la genèse de la Renaissance : le gothique de Courajod était inter- national seulement dans la mesure où, en partant de la région qu'il nommait franco- flamande, il avait conquis le reste de l'Europe. Tout en continuant à utiliser la formule du grand historien, les recherches successives ont mis plutôt l'accent sur la contribu- tion propre de l'Italie au style international, en opposant de manière souvent assez nette ce courant à la vraie Renaissance et en le présentant comme un mouvement d'arrière-garde. Les études ont été aussi marquées par la contribution de Julius von Schlosser, qui en 1895, dans un article fondateur, chercha à montrer que l'art promu par les cours autour de 1400 avait préparé le naturalisme du *Quattrocento* aussi bien que l'*ars nova* flamande. Un peu plus tard, Émile Mâle soulignait que ce phénomène artistique n'avait pas été entièrement enfanté par les cours et les milieux laïcs : l'Église avait aussi joué un rôle, car les mystères auraient largement contribué à nourrir le naturalisme du xv^e siècle. Ces interventions des années autour de 1900 ont largement déterminé la notion de gothique international ; elles ont soulevé la plupart des questions que la recherche continue de se poser, sur les rapports entre l'Italie et les autres pays, sur la place de l'art antique, sur l'importance des commanditaires, sur l'attitude à l'égard de la nature.

Malgré la fécondité de ce legs multiple et, sous certains aspects, contradictoire, on ne peut avoir recours à cette catégorie qu'avec une grande prudence, tout d'abord parce que les étiquettes résument mal la complexité de la vie humaine. L'analyse rapide de quelques chefs-d'œuvre des deux plus grands sculpteurs de cette époque, Lorenzo Ghiberti et Jacopo della Quercia, montre à quel point il serait artificiel de vou- loir opposer de manière trop rigide les derniers feux du gothique à la nouvelle lumière de la Renaissance : il faut bien admettre que souvent il n'y a pas eu rupture, mais tran- sition nuancée et souple. Même la confrontation célèbre entre les deux reliefs de Ghi- berti et de Brunelleschi, exécutés à l'occasion du concours de 1401 pour la deuxième porte en bronze du baptistère de Florence, révèle davantage ce que les deux artistes avaient en commun plutôt que des différences radicales. Pourtant, dès la fin du xv^e siècle, la tradition historiographique a joué surtout sur le contraste entre les deux bas- reliefs, en en faisant des œuvres emblématiques du changement radical qu'il y aurait entre gothique international et Renaissance.

Les réseaux internationaux des commanditaires et la mobilité des artistes. — Si l'on veut continuer à utiliser la notion de gothique international, il faut essayer de l'approcher de la manière la plus concrète possible, en insistant sur les hommes qui furent responsables de la large circulation de culture qui caractérise les années autour de 1400. Les commanditaires jouèrent alors un rôle primordial, comme le montrent le cas du prince-évêque de Trente, Georges de Lichtenstein, et celui de Valerano, régent du marquisat de Saluces. Les deux ont commandé de grands cycles de fresques pour leurs châteaux, qui témoignent de l'ampleur de leurs horizons culturels : par leurs origines, leurs liens dynastiques et politiques, leurs fonctions, ils entretenirent des rapports étroits avec des territoires divers et parfois éloignés, rapports qui profitèrent aussi à leurs artistes. À Trente, avant 1407, ces liens s'étendent de Milan, à la Bohême, à la France, tandis qu'à Saluces, entre 1416 et 1424, c'est surtout vers Paris qu'on se tourne. Les modèles empruntés dans ces contrées furent utilisés à la fois au niveau stylistique et sur le plan des contenus, mais en le transformant de manière originale. Dans ces deux contextes, l'introduction massive d'éléments étrangers se fit dans un milieu fermé ; lorsque des phénomènes analogues eurent lieu dans des villes, les réactions furent toujours plus violentes. À Florence, vers 1404, le retour de Gherardo Starnina de son séjour en Catalogne eut l'effet d'un détonateur : le panorama artistique en fut durablement bouleversé et le style international s'imposa rapidement aussi bien dans la peinture que dans la sculpture. Dans ce même milieu, le passage bien étudié des *Commentarii* de Ghiberti sur le mystérieux orfèvre Gusmin éclaire d'une manière étonnante la variété et la complexité des échanges entre la Toscane et les régions transalpines. À Milan, l'entêtement de la fabrique de la cathédrale à faire appel à des maîtres provenant de France (Nicolas de Boneventure ou Jean Mignot) ou d'Allemagne (Ulrich von Ensingen, Heinrich Parler) se heurta au corporatisme des architectes et des maçons lombards, mais plus encore à la difficulté de concilier les traditions techniques et esthétiques des deux camps. Les artistes eux-mêmes, par leurs déplacements professionnels, contribuèrent de manière décisive à la diffusion des formes : Gentile da Fabriano, actif en Lombardie, dans les Marches, à Venise, à Florence, à Rome, laissa partout des traces de son passage, lisibles dans les œuvres de collègues frappés par son génie.

Le rôle des villes dans la commande. — Dans ses pérégrinations, Gentile eut à travailler pour les commanditaires les plus divers : des princes, des villes, des bourgeois, le souverain pontife... En France, les cours semblent monopoliser la part la plus importante et la meilleure des énergies créatrices, ce qui entraîne une floraison exceptionnelle de l'enluminure et des arts précieux. En Italie, les villes continuent de garder un poids énorme dans le domaine de la commande, stimulant donc la production dans le domaine des arts monumentaux, de l'architecture à la sculpture : la cathédrale de Milan est ainsi essentiellement une entreprise civique et les interventions du seigneur sont accueillies avec froideur ou adroitement contournées. La carrière de Jacopo della Quercia est rythmée par quelques grands chantiers qui sont gérés par les pouvoirs urbains : la fontaine de la piazza del Campo à Sienne, les fonts baptismaux du baptistère de Sienne, le portail de l'église de Saint-Pétrone à Bologne. L'analyse de la longue et complexe gestation des fonts baptismaux siennois permet de percevoir une fois de plus combien les pouvoirs publics contribuèrent à orienter l'évolution formelle en sti-

mulant la concurrence entre les artistes. La densité du réseau urbain est par ailleurs un trait marquant de la culture en Italie dans cette fin du Moyen Âge. Cette concentration brouille les tentatives de définir des hiérarchies trop nettes entre centres et périphéries et multiplie les maillons qu'il faut prendre en compte lorsqu'on cherche à décrypter les chaînes des échanges et des filiations. Partant la compréhension du paysage artistique italien serait bien déficiente si l'on n'accordait pas une attention suffisante à des ensembles à première vue « provinciaux », comme le sont le cycle peint par les frères Salimbeni dans l'oratoire de Saint-Jean-Baptiste à Urbino (1416) ou l'ensemble des fresques qui ornent le palais Trinci à Foligno (1410-1425 environ). À la limite, l'isolement relatif de ces deux monuments a surtout joué en leur faveur, en facilitant leur conservation ; ils peuvent ainsi nous informer aujourd'hui sur des questions essentielles, comme celle de l'organisation d'un grand chantier pictural ou celle des choix iconographiques propres à la demeure d'un petit seigneur aspirant à se montrer égal à des congénères plus puissants et entourés de forces créatrices plus variées et nombreuses. Évoluant dans cet univers où aussi bien les grandes cours et les petites seigneuries que les communes et les églises, ainsi que les marchands et les prélats entraient en compétition pour s'assurer les services des artistes les plus prisés, des peintres tels Gentile da Fabriano ou Pisanello et des sculpteurs tels Ghiberti ou Jacopo della Quercia surent habilement bâtir leur fortune, en jouant sur la rivalité entre leurs commanditaires pour obtenir plus d'honneurs, plus de liberté, et, bien sûr, des avantages financiers. L'accueil assuré par la ville d'Orvieto à Gentile, les lettres échangées entre Jacopo della Quercia et l'Œuvre de la cathédrale à Sienne en sont des témoignages aussi saisissants qu'émouvants. Cet état de choses n'exclut pas que, dans les villes et dans les cours, on apprécie les techniques précieuses. Celles-ci eurent également un succès considérable en Italie, notamment auprès de la noblesse, où elles étaient parées d'une aura particulière, qui leur venait de leur association à la splendeur des cours des princes Valois. La peinture sur panneau et la peinture pariétale imitaient les effets de l'orfèvrerie ou s'approprièrent de ses procédés : les documents, le traité de Cennino Cennini, les descriptions anciennes et les œuvres le prouvent à l'envie. On peut encore bien étudier ces stratégies dans les fresques du château de la Manta ou dans celles de Pisanello au château de Mantoue, ainsi que dans tout l'œuvre de Gentile da Fabriano. Les restaurations et les enquêtes récentes, en se penchant sur ces emprunts de la peinture aux arts somptuaires, ont ainsi révélé un aspect majeur du goût de l'époque.

Les rapports avec l'art du Trecento, avec l'Antique, avec la nature. — Tout en parcourant des voies nouvelles et en assimilant les sollicitations qui leur venaient de France, d'Espagne ou d'Allemagne, les artistes et le public des années autour de 1400 ne rejetèrent pas l'héritage légué par le *Trecento*. Les sources de l'époque témoignent de la vénération constante dont fait l'objet Giotto et le deuxième livre des *Commentarii* de Ghiberti offre une clé de lecture inégalée pour évaluer l'attitude des « connaisseurs » du début du xv^e siècle face à l'art du siècle précédent. Le culte de Simone à Sienne, le durable succès d'Altichiero et de Guariento dans la Vénétie et parfois au delà, l'admiration que suscite Ambrogio Lorenzetti sont autant de signes de cette continuité. C'est surtout sur des exemples frappants de maîtrise dans le rendu de l'espace et des phénomènes atmosphériques et dans l'agencement de compositions complexes que se dirige l'attention des peintres du premier *Quattrocento*. Les sources et

les œuvres indiquent clairement, en revanche, qu'on percevait plutôt une césure dans le domaine de la sculpture, qui pendant le *xiv^e* siècle est en quelque sorte minorée par rapport à la peinture. Si l'on peut néanmoins remarquer cette continuité de fond, c'est que l'art du gothique international prolonge les recherches de la période précédente dans plusieurs directions cruciales, dont deux, spécialement importantes, finissent par converger : celle de l'imitation de l'antique et celle de l'imitation de la nature. Certes, il y a des traditions différentes : depuis longtemps on a reconnu l'importance d'une ligne lombarde d'étude presque scientifique des plantes et des animaux par le biais du dessin, depuis toujours on a valorisé les efforts constants manifestés par les peintres et sculpteurs toscans pour s'approprier la leçon de l'Antiquité. Néanmoins, ces deux voies n'arrêtent pas de se croiser vers 1400 dans l'œuvre de Ghiberti ou de Michelino da Besozzo, de Jacopo della Quercia ou des Salimbeni. Nulle part cette confluence d'expériences n'est aussi visible et féconde que dans l'œuvre peint et graphique de Pisanello, et dans l'abondante littérature latine et vulgaire qui accompagne son parcours. Et pourtant, même si Pisanello semble résumer et mener à leur achèvement plusieurs courants du gothique international, il ne peut pas aspirer à représenter à lui seul la production de la période. Face aux champions du naturalisme antiquisant, il y a nombre de figures qui empruntent des chemins bien différents, tel Lorenzo Monaco dans ses dernières années, lorsque sa production atteint les sommets de ce qu'on a pu appeler l'« irréalisme gothique ». Entre choix partagés et expériences solitaires, l'art du gothique international présente des visages multiples. On ne peut alors essayer de dégager que quelques lignes de force, qui servent de fil conducteur pour s'orienter dans un paysage artistique d'une inépuisable richesse.