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

Michel Hochmann

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ashp/420>

DOI : 10.4000/ashp.420

ISSN : 1969-6310

Éditeur

Publications de l'École Pratique des Hautes Études

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2008

Pagination : 220-222

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], 139 | 2008, mis en ligne le 30 octobre 2008, consulté le 12 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/420> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ashp.420>

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

Directeur d'études : M. Michel HOCHMANN

Programme de l'année 2006-2007 : I. *La technique des peintres vénitiens au XVI^e siècle* (fin).
— II. *La naissance des genres dans la peinture italienne au XVI^e siècle*.

I. *La technique des peintres vénitiens au XVI^e siècle*

Après avoir étudié l'an passé les différents matériaux de la couleur, nous avons cherché à voir par quels moyens les peintres parvenaient à cette unité tonale qui est considérée comme l'une des grandes réussites de l'école vénitienne. Les théoriciens et les historiens reviennent constamment sur cet aspect du coloris, en vantant ce que Pline appelait déjà la *commissura et transitus colorum*. Ils cherchent à en définir les secrets, tout en reconnaissant, comme Félibien, qu'il est « très difficile de prescrire des règles assurées pour entrer dans cette pratique ». Encore aujourd'hui, notre vocabulaire et nos concepts à ce propos restent souvent très rudimentaires et beaucoup de monographies sur Titien ne comportent pas de chapitre sur la couleur. Il existe pourtant une riche historiographie de ce point de vue, notamment avec la *Koloritgeschichte* allemande. Nous avons notamment relu, à ce propos, l'ouvrage fondateur de Theodor Hetzer, *Tizian. Geschichte seiner Farbe* (Francfort, 1935). Mais nous avons aussi essayé de reprendre la question en nous aidant des examens de laboratoire. Nous avons donc voulu comprendre comment un peintre passe d'une couleur à une autre, comment on peint les ombres, quel est le rôle des glacis et des empâtements. La notion de couleur rompue, à laquelle les peintres recourent si souvent à partir du XVII^e siècle, correspond-elle à une pratique concrète dans le mélange des pigments ? Nous avons en particulier considéré la manière dont le peintre ébauche son œuvre : beaucoup d'historiens des techniques considèrent en effet que le secret de l'unité tonale repose sur une première ébauche en clair-obscur, comme celles qu'on trouve chez Léonard ou chez Fra Bartolommeo. Mais rien n'indique que cette pratique ait eu cours chez les peintres vénitiens au début du XVI^e siècle : seule la *Déposition* de Giovanni Bellini, aux Offices, montre une préparation en camaïeu assez poussée, mais il s'agit d'un simple dessin sous-jacent et non pas de dessous aussi aboutis que ceux de ses contemporains toscans. En revanche, Boschini semble indiquer que Tintoret préparait toutes ses toiles en clair-obscur, ce que certaines d'entre elles, inachevées, semblent confirmer. L'esquisse pour le *Paradis* de Véronèse, aujourd'hui au musée de Lille, est une véritable étude de valeurs, réduite à un camaïeu. Mais, en général, Paolo semble plutôt ébaucher directement avec des couleurs qu'il modèle ensuite par des glacis et des empâtements. Les historiens ont souvent affirmé que ses premières couches étaient réalisées à la détrempe ou à la *tempera*, ce que les analyses ne paraissent pas vraiment confirmer. Nous avons également étudié les dernières œuvres de Titien, dont certaines, inachevées, laissent voir sa manière très complexe d'ébaucher.

Nous avons essayé de distinguer ce qui fait l'originalité des Vénitiens dans le traitement de la lumière et de l'ombre. Giorgione, quoi qu'en dise Vasari, se distingue très clairement de Léonard par un clair-obscur qui ne sacrifie pas la couleur au relief et qui parvient à conserver l'intensité des pigments. De même, Titien, dans la première phase de sa carrière, garde un coloris extrêmement brillant. Il ne renonce pas à la saturation des couleurs pour instaurer l'unité tonale. Nous avons relu les recommandations des traités et des livres de recettes de l'époque concernant la manière de peindre les ombres (celles du manuscrit de Padoue, de Lomazzo et de Turquet de Mayerne, en particulier), et les avons comparées les unes avec les autres, ainsi qu'avec ce qu'on peut observer dans la réalité. Comme dans la technique flamande, les glacis jouent encore un rôle décisif dans ce domaine et peuvent expliquer la transparence des ombres de Titien ou de Palma le Vieux. Les théoriciens du *xvii^e* siècle justifient souvent cette transparence par l'observation des reflets colorés, mais il semble que les Vénitiens n'aient pas véritablement tenu compte des lois dégagées par Léonard dans ce domaine. La question des ombres change évidemment en partie dans la deuxième moitié du siècle avec l'utilisation d'impressions ou de préparations colorées. Même si on continue à employer des glacis, la couleur de l'impression, qui peut être laissée en réserve, joue un rôle fondamental dans l'harmonie générale du coloris.

Les peintres du *xvii^e* siècle (Du Fresnoy, en particulier) donnaient une grande importance aux mélanges et à ce qu'ils appelaient les couleurs rompues dans ces transitions d'une teinte à l'autre qui expliquaient aussi, selon eux, l'unité du coloris vénitien. Pourtant, de vieilles traditions d'atelier recommandaient d'éviter de trop *tourmenter* les couleurs et de les garder aussi pures que possible. Au *xv^e* siècle, les mélanges semblent surtout être employés pour les couleurs qui n'existent pas parmi les pigments naturels, comme le violet. On trouve aussi assez souvent des verts composés d'une addition de bleu et de jaune. Mais, déjà chez Bellini et Cima, au début du *xvi^e* siècle, les couches deviennent plus complexes, et l'emploi des mélanges plus fréquent. Nous nous sommes aussi intéressés à l'histoire des utilisations de la palette sur laquelle s'opère précisément ce travail du peintre. Nous avons aussi essayé de comprendre par quels procédés les Vénitiens cherchent progressivement à brouiller les contours des formes pour favoriser la fusion entre les figures et le fond. Les superpositions deviennent abondantes et fréquentes (d'autant que les repentirs sont nombreux). L'un des cas les plus exceptionnels se trouve dans les stratigraphies du *Jugement dernier* de Tintoret à la Madonna dell'Orto, où les draperies se superposent aux figures qui, elles-mêmes, ont été peintes sur le paysage. On a d'ailleurs parfois du mal à interpréter les stratigraphies de ce point de vue : leur complexité est-elle due simplement à la présence des repentirs ou bien chaque couche de couleur joue-t-elle un rôle dans l'effet que recherche l'artiste ?

Les peintres vénitiens se montrèrent souvent brillants et très libres en laissant voir le travail de leur pinceau. Nous avons rappelé les nombreux témoignages de l'historiographie à propos de la touche picturale, depuis Vasari jusqu'à Boschini. Nous nous sommes également intéressés, d'un point de vue technique, à la manière dont les peintres purent favoriser ces effets, avec l'utilisation de supports comme la toile, mais aussi avec des empâtements : ceux-ci pourraient-ils s'expliquer parfois par l'emploi d'émulsions ? Ou bien le blanc de plomb, qui épaissit naturellement l'huile, suffi-

sait-il ? Le *visible brushwork* (pour reprendre l'expression anglaise) n'est cependant pas seulement une caractéristique vénitienne puisqu'on le trouve aussi chez Parmesan ou Polidore de Caravage (sans doute à l'imitation de certaines peintures antiques). À Venise, Andrea Schiavone semble avoir joué un grand rôle à cet égard dans les années 1540, sous l'influence de Parmesan, et il put montrer la voie à Tintoret. Les analyses récentes conduites sur les œuvres de ce dernier, notamment sur les toiles des *Fastes Gonzague* de la pinacothèque de Munich, ont cherché à révéler la nature des liants qu'il employait et ont paru déceler la présence d'un médium composé d'huile de lin cuite qui pourrait jouer un rôle dans la rapidité de la touche qui caractérise cet artiste. Ces analyses devraient cependant être confirmées par des enquêtes ultérieures. Nous avons repris la question du dernier style de Titien : selon Charles Hope, il s'agirait d'une sorte de mythe, né du goût de nos contemporains, déformé par la peinture impressionniste. C'est pourquoi on aurait accordé une place trop grande à des œuvres qui sont simplement inachevées. Nous avons naturellement nuancé cette opinion : si, en effet, le *Marsyas* et la *Nymphe et berger* sont probablement inachevés, les toiles envoyées à Philippe II témoignent elles aussi d'une nouvelle façon de peindre qui montre que Titien réagissait aux nouveautés introduites par ses jeunes concurrents, Tintoret, Andrea Schiavone et Jacopo Bassano.

II. La naissance des genres dans la peinture italienne du XVI^e siècle

Nous avons seulement commencé l'étude de la question qui nous occupera pendant les prochaines années, la naissance des genres dans la peinture italienne du XVI^e siècle. Nous avons rapidement introduit cette notion, en retraçant ses origines : elle ne commença à être théorisée que tardivement, dans le domaine de la peinture, à partir du XVII^e siècle, en Italie, tout d'abord, avec Giulio Mancini et Vincenzo Giustiniani, en France ensuite, avec la célèbre introduction de Félibien à son édition des *Conférences* de l'Académie royale de peinture. Mais les théoriciens de l'art se contentaient, dans ce domaine, d'enregistrer les riches débats qui avaient eu lieu au XVI^e siècle dans le monde littéraire, après la redécouverte de la *Poétique* d'Aristote. Nous avons présenté les principaux thèmes qui feraient l'objet de notre enquête : nous étudierons la diversification des sujets dans la peinture de cette époque, la constitution éventuelle de frontières et de hiérarchies, la spécialisation des artistes, la question des niveaux de style, celle, enfin, de la représentation du quotidien. Nous nous attacherons à quelques genres en particulier, le paysage, la nature morte, le tableau comique. Nous avons rappelé les sources antiques qui ont pu servir de point de départ aux amateurs et aux artistes de la Renaissance (les passages de Pline sur la *minor pictura*, sur Piraeicus, notamment, mais aussi l'*Architecture* de Vitruve). Nous avons rapidement examiné les témoignages que l'art grec et romain nous a laissés dans ce domaine, les statues hellénistiques représentant des bergers, des pêcheurs ou des vieillards ainsi que diverses peintures pompéiennes. Nous avons enfin analysé l'inventaire de Laurent le Magnifique qui montre, pour la première fois en Italie, la présence de tableaux comiques, de peintures d'animaux et de paysages, liée à la pénétration dans la Péninsule, des détrempe flamandes.