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

Michel Hochmann



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ashp/6695>

DOI : 10.4000/ashp.6695

ISSN : 1969-6310

Éditeur

Publications de l'École Pratique des Hautes Études

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2023

Pagination : 294-296

ISSN : 0292-0980

Référence électronique

Michel Hochmann, « Histoire de la peinture italienne, XVI^e-XVII^e siècles », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* [En ligne], 154 | 2023, mis en ligne le 22 juin 2023, consulté le 14 mars 2025. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/6695> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ashp.6695>



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

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

Directeur d'études : M. Michel HOCHMANN

Programme de l'année 2021-2022 : *Le métier de peintre à Venise au XVI^e siècle* (suite).

Nous avons poursuivi l'étude des ateliers vénitiens de la Renaissance, en nous penchant, après Titien et Véronèse, sur Tintoret et Palma le Jeune. En ce qui concerne Tintoret, nous nous sommes en particulier intéressés, dans la lignée des grandes expositions qui ont été consacrées à ce peintre en 2018-2019, à ses premiers collaborateurs et, notamment, à l'un d'entre eux, Giovanni Galizzi, auquel Robert Echols avait attribué beaucoup des peintures que l'on donnait jusqu'alors au jeune Tintoret. Cette question reste aujourd'hui très difficile à explorer, et on ne peut pas dire que les expositions dont j'ai parlé aient véritablement permis de faire la lumière à ce propos. Pour la fin de la carrière du peintre, on a souvent souligné que Jacopo déléguaient une large partie de l'exécution à ses assistants, mais on peine aujourd'hui à identifier ceux-ci de manière précise, en dehors des membres de sa famille, au premier rang desquels son fils Domenico, dont le style nous est bien connu. On a très souvent souligné la qualité décevante d'un bon nombre d'œuvres de cette période, mais, comme dans le cas des grandes toiles du palais des Doges, les compositions sont très complexes, inventives et témoignent d'une extraordinaire maîtrise de l'espace pictural ; leur invention doit donc revenir en grande partie à Jacopo lui-même : nous nous sommes donc demandés comment il pouvait transmettre ses idées à ses collaborateurs, puisque nous avons conservé très peu de dessins de composition de sa main. Malgré l'opinion d'un bon nombre d'autres historiens, il faut sans doute penser qu'en réalité, il a dû pratiquer ce type de *modelli* sur papier, comme Véronèse le faisait par ailleurs, et que ceux-ci, pour une raison ou une autre, ont été perdus. Nous avons encore moins d'information sur les collaborateurs de Palma le Jeune. Nous avons à plusieurs reprises évoqué l'estampe d'Odoardo Fialetti, qui paraît représenter son atelier, dans laquelle le maître est entouré de sept compagnons et apprentis. Dans sa jeunesse, Palma semble avoir travaillé à Rome dans les grands chantiers lancés à l'époque de Grégoire XIII et il aurait donc pu y connaître l'organisation très efficace mise en place par Muziano à la chapelle Grégorienne de Saint-Pierre ou à la galerie des cartes géographiques, avec un très grand nombre d'assistants. Pourtant, à la différence de Tintoret, aucun des membres de sa famille ne choisit la profession de peintre. Dans son testament, il évoque seulement Jacopo Albarelli, dont il dit qu'il avait été pendant longtemps son collaborateur. Pour le reste, les sources mentionnent quelques noms (Girolamo Gamberato, Francesco Giugno, Sante Peranda), sans que la période de leur séjour auprès de Palma ou la part qu'ils prirent à la vie de l'atelier soient toujours faciles à définir. Nous avons à nouveau étudié la correspondance de Palma avec ses commanditaires de la cathédrale de Salò, qui définit très précisément la collaboration qu'il mit en place avec l'Aliense dans le cadre de ce chantier. Nous avons également évoqué l'attention que Palma portait aux nouveaux modèles d'enseignement de la peinture qui

se développaient à la fin du siècle, ainsi que la façon dont il avait voulu, en quelque sorte, prendre, après la mort des grands maîtres du Cinquecento, la place de chef de l'école vénitienne. Nous avons considéré, de ce point de vue, le très riche héritage graphique qu'il nous a légué.

Nous avons ensuite étudié la réglementation et le fonctionnement de la corporation des peintres, auxquels plusieurs études récentes ont été consacrées (V. Sapienza, « L'Arte dei pittori a Venezia tra Quattro e Cinquecento: una comunità? Alla ricerca di un'identità tra pratiche di mestiere e apprendistato », dans *Comunità e società nel Commonwealth veneziano*, éd. par G. Ortalli, O. J. Schmitt, et E. Orlando, Venise, 2018; M. Gaier, « Aspirazioni accademiche nella comunità artistica veneziana del Cinquecento? », dans *Comunità e società nel Commonwealth veneziano*, éd. par G. Ortalli, O. J. Schmitt, et E. Orlando, Venise, 2018, p. 233-239). Nous avons tout d'abord étudié l'organisation de la corporation autour de ses différents *colonelli*, c'est-à-dire les métiers qui la composaient (en dehors des artistes-peintres, appelés *figureri*, les doreurs, les enlumineurs, les peintres de coffres, les fabricants de cartes à jouer...). Les récentes recherches de Valentina Sapienza, en particulier, ont permis de mieux comprendre l'évolution de la composition de la *Scuola* de ce point de vue. Nous avons cherché à définir la place que les *figureri* occupaient en son sein, et ceux-ci voulurent même obtenir une forme de prépondérance au début du XVI^e siècle, ce qui leur fut refusé. Néanmoins, nous avons vu que, loin de se détourner de la *Scuola*, à la différence de ce qui se passait dans d'autres villes, ils continuaient à y jouer un rôle actif y compris au début du XVII^e siècle, malgré certaines tensions, comme celles que signale le célèbre procès que la corporation dut entreprendre contre Giovanni Contarini et Pietro Malombra, qui refusaient de s'inscrire dans ses rangs. D'autre part, l'évolution du statut social des peintres devaient les rendre de plus en plus conscients de ce qui séparait certains d'entre eux des artisans qui siégeaient à leur côté. Nous avons également vu le rôle que la corporation pouvait jouer dans le contrôle du commerce et de la vente des peintures à cette époque. Malgré sa réglementation protectionniste, elle ne put empêcher un fort accroissement des importations, en particulier venues des Flandres, comme en témoignent les inventaires de la période. Quelques grands marchands commençaient aussi à s'impliquer dans ce secteur d'activité et exportaient des tableaux vénitiens partout en Europe. Nous nous sommes en particulier intéressés, de ce point de vue, à de grands joailliers, comme Domenico dalle due Regine ou Anton Maria Fontana. Contrairement à ce qu'on a parfois écrit, le commerce de la peinture commençait à s'organiser à Venise comme à Anvers dès les dernières décennies du XVI^e siècle.

Nous avons terminé l'année en examinant la valeur et le prix des tableaux ainsi que le revenu des peintres. Cette question a fait l'objet, pendant ces dernières décennies, de nouvelles enquêtes, notamment dans plusieurs volumes collectifs portant sur le marché de l'art en Europe et en Italie pendant la période moderne. Guido Guerzoni lui a consacré un chapitre de son ouvrage sur les marchés artistiques en Italie. Contre l'observation de John Michael Montias, qui affirmait que la valeur des œuvres d'art, comme de toute marchandise vendue sur le marché, était déterminée par l'offre et la demande, il a fait remarquer que cette valeur dépendait de facteurs plus complexes. On doit se demander notamment s'il y a un prix pour la qualité. Nous avons donc

cherché à déterminer quelques critères de fixation des prix, comme le nombre des figures (qui devait jouer en effet un rôle à Venise comme dans d'autres centres artistiques, contrairement à ce qui s'est dit parfois) ou la dimension des œuvres. Nous avons cherché à montrer certaines évolutions ou certaines différences de traitement en nous intéressant à un cas particulier de commandes, les tableaux d'autel, et en utilisant une étude de Peter Humfrey (P. Humfrey, « The Venetian Altarpiece of the Renaissance in the Light of Contemporary Business Practice », *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, 15 [1986]). Le tableau dressé par Humfrey montre une certaine cohérence : les prix sont relativement corrélés à la notoriété des peintres, alors que l'origine de la commande paraît peu influente, les artistes recevant à peu près les mêmes paiements à Venise et dans la *terraferma*. Nous nous sommes également servis des livres de comptes de Jacopo Bassano, de Lorenzo Lotto et de Paolo Farinati, à propos, notamment, du prix de leurs portraits. La situation de Lotto ne paraît pas, comparé aux deux autres artistes, avoir été aussi défavorable qu'on l'a affirmé, puisqu'il est généralement beaucoup mieux traité qu'eux. Nous nous sommes également interrogés sur le rôle des commanditaires : certains payaient-ils mieux que d'autres ? La situation est contrastée : si, pour les grandes commandes publiques, les magistrats de la Sérénissime souhaitaient mettre les artistes en concurrence afin de pouvoir obtenir des prix plus avantageux, le prix payé à Tintoret pour le *Paradis* du palais des Doges est le plus élevé que nous ayons rencontré pendant la période (toutefois, rapporté aux dimensions gigantesques de cette toile et au nombre des figures qu'elle contient, ce paiement n'est pas si avantageux pour le peintre). Nous avons remarqué que les prix des peintures paraissent rester relativement constants jusqu'à la fin du siècle, ce qui, étant donné l'inflation, témoignent d'une tendance à la baisse, qui peut aussi s'expliquer par une augmentation de la productivité des peintres. Nous avons comparé la situation de Venise par rapport aux autres grands centres artistiques de la Péninsule, avec toutes les difficultés entraînées par la nécessité d'établir des équivalences entre les différentes monnaies. Toutefois, la situation des peintres vénitiens paraît comparable à celle que l'on rencontre dans la plupart des autres villes italiennes, à part certaines situations exceptionnelles, comme Rome, où, comme l'avait déjà noté Michelle O'Malley, les peintres semblent avoir été payés beaucoup plus qu'ailleurs, car s'y serait développé « un centre de la demande influencé par des idées particulièrement grandioses de libéralité et de magnificence », grâce à la présence des cardinaux et de la cour pontificale.