EPHE
Sciences historiques et philologiques

Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques
Résumés des conférences et travaux

147 | 2016
Annuaire de l'EPHE, section des Sciences historiques et philologiques (2014-2015)

Histoire de la peinture italienne XVIe-XVIIe siècle

Histoire de la peinture italienne XVIe-XVIIe siècle

Conférences de l'année 2014-2015

Michel Hochmann

OpenEdition Journals

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/ashp/1858
DOI : 10.4000/ashp.1858
ISSN : 1969-6310

Éditeur
Publications de l'École Pratique des Hautes Études

Édition imprimée
Date de publication : 1 septembre 2016
Pagination : 243-246
ISSN : 0766-0677

Référence électronique
Michel Hochmann, « Histoire de la peinture italienne XVIe-XVIIe siècle », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* [En ligne], 147 | 2016, mis en ligne le 28 septembre 2016, consulté le 04 juillet 2023. URL : http://journals.openedition.org/ashp/1858 ; DOI : https://doi.org/10.4000/ashp.1858

Tous droits réservés

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

Directeur d'études : M. Michel Hochmann

Programme de l'année 2014-2015 : *Nouvelles recherches sur la peinture vénitienne de la Renaissance* (suite).

I. *Recherches récentes autour de Giorgione*

Nous avons tout d'abord poursuivi la lecture des publications des dernières décennies concernant Giorgione. L'étude scientifique des tableaux a été l'un des grands apports récents et a permis d'en savoir davantage sur la technique du peintre. Certaines enquêtes ont d'ailleurs semblé remettre en cause ce que nous disait la tradition. Ainsi, on considère généralement que Giorgione a joué un rôle considérable dans l'adoption de l'huile comme liant privilégié de la peinture occidentale. Or, les analyses sur la composition des liants ont fait des progrès considérables et elles ont donné des résultats assez surprenants : ainsi, la *Pala de Castelfranco* serait exécutée entièrement à la tempera, alors que les liants de la *Vecchia* et de la *Tempête* contiendraient un mélange d'huile et d'œuf (il s'agirait donc de ce qu'on appelle une *tempera grassa*). Les auteurs de ces analyses en ont donc conclu que « la révolution artistique opérée par Giorgione ne se traduit pas nécessairement par une innovation d'un type strictement technologique » (E. Campani *et alii*, « I materiali e la tecnica pittorica di Giorgione. Indagini scientifiche su tre dipinti », dans *Giorgione. Le Maraviglie dell'arte*, catalogue de l'exposition [Venise, Gallerie dell'Accademia], Marsilio, 2003, p. 195-200). On doit toutefois considérer ces affirmations avec une certaine prudence, dans la mesure où les chimistes, pour des raisons évidentes de conservation des œuvres, disposent de très petits échantillons pour leurs analyses, qui ne peuvent être prélevés que sur des zones limitées des tableaux. En outre, ces échantillons sont souvent contaminés par des restaurations, et il est difficile d'isoler les différentes couches de peinture. On a en tout cas du mal à croire que Giorgione, pour arriver à un traitement de la matière picturale qui n'existait pas auparavant, se soit contenté d'utiliser les mêmes liants qu'au XV^e^ siècle. L'utilisation de la réflectographie infrarouge, qui permet de déceler le dessin sous-jacent, a également donné des résultats très inattendus. En effet, en reprenant les idées avancées par Vasari, un grand nombre d'auteurs ont affirmé que Giorgione peignait sans dessiner. Or, la réflectographie des *Trois philosophes* a révélé un dessin sous-jacent très détaillé, avec des indications d'ombres précises, notamment sous la tête de l'homme au turban au centre. Charles Hope et Johan van Asperen de Boer en ont encore une fois déduit que Giorgione aurait été un peintre beaucoup plus conservateur qu'on ne le pensait autrefois, dans la mesure où ses dessins sous-jacents se situeraient dans la lignée de ceux de Giovanni Bellini (Charles Hope et Johan R. J. van Asperen de Boer, « Underdrawings by Giorgione and his Circle », dans *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque VIII*, éd. par Roger van Schoute et Hélène Verougstraete-Marcq,

Louvain-la-Neuve, 1991, p. 127-140). Mais d'autres réflectographies (sur l'*Adoration des Mages* de la National Gallery, par exemple) révèlent des tracés beaucoup plus libres. D'autre part, les importants repentirs que l'on décèle dans ses œuvres montrent que Giorgione travaillait bien d'une manière profondément nouvelle par rapport aux artistes du siècle précédent, et il est très exagéré, une fois encore, d'utiliser ce type de document pour affirmer qu'il était un peintre traditionnaliste.

Nous nous sommes ensuite tournés vers les publications qui continuent de s'accumuler concernant l'iconographie des *Trois philosophes* et de la *Tempête*, en cherchant à faire le point sur cette littérature et en essayant de dégager les grandes tendances interprétatives qui se sont affirmées autour de ces œuvres. Nous avons notamment repris l'article célèbre de Creighton Gilbert (« On subject and Non Subject in Italian Renaissance Pictures », *Art Bulletin*, 34, 1952, p. 202-216), qui affirmait que la *Tempête* n'avait pas de sujet. Nous nous sommes aidés de l'ouvrage de Salvatore Settis (*La Tempesta interpretata*, éd. originale, Turin, 1978) pour remettre en cause les arguments avancés par Gilbert ainsi que sa conception de la notion de sujet. Il n'empêche que les interprétations se multiplient sans qu'aucun consensus ne paraisse sur le point de se dégager. Même le sujet avancé par Settis en ce qui concerne la *Tempête (Adam et Eve chassés du Paradis terrestre)* n'est plus accepté aujourd'hui par personne. Les derniers commentaires insistent sur les rapports entre la *Tempête* et certains paysages de l'École du Danube (Bernard Aikema), et soulignent qu'au lieu de chercher la référence à une histoire précise, on devrait y voir une sorte de réflexion sur l'âge d'or et les origines de la civilisation. D'autres ont cherché, en suivant les intuitions développées par Settis dans l'ouvrage que nous avons évoqué, à relier ces œuvres à ceux que l'on suppose être leurs commanditaires (Gabriele Vendramin, pour la *Tempête*, et Taddeo Contarini pour les *Trois Philosophes*). On continue enfin à vouloir trouver un texte précis qui correspondrait exactement à ce que le peintre nous montre dans ces tableaux. L'accumulation d'hypothèses pourrait conduire à un scepticisme absolu, et nous faire conclure qu'on ne peut aboutir à aucun résultat. En réalité, si on les replace dans leur contexte et si on les compare à d'autres œuvres de l'époque, on s'aperçoit que les toiles de Giorgione ne sont pas aussi exceptionnelles dans leur iconographie que certains semblent le penser. D'autre part, même si on ne parvient pas à découvrir une source précise, un sens originel (dont la quête est d'ailleurs en elle-même assez suspecte), cela ne veut pas dire que l'on doive renoncer à tout discours sur ces œuvres. D'ailleurs, des progrès considérables ont été accomplis quant à la culture littéraire (les liens avec la poésie pastorale, par exemple) et scientifique qu'elles évoquent, quant à leurs commanditaires, mais aussi quant à la biographie du peintre. C'est sur ce dernier point que nous avons conclu, avec la publication récente de l'inventaire après décès de Giorgione (R. Segre, « A rare document on Giorgione », *The Burlington Magazine*, 153, juin 2011, p. 383-386). Ce document a déjà été abondamment discuté : il confirme les circonstances de la mort de l'artiste, lors d'une épidémie de peste, mais il donne aussi des indications sur sa famille, qui ont été interprétées de manière différente. Elles pourraient cependant confirmer l'identification de Giorgione avec un personnage qui appartenait, comme le voulait la légende, à l'une des principales familles de Castelfranco, celle des Barbarella, et qui est mentionné dans plusieurs documents de cette ville publiés par un chercheur local au début du xxe siècle.

II. *Recherches autour de la jeunesse de Tintoret*

Nous avons voulu tirer un bilan provisoire de l'une des questions qui a été au centre des recherches des historiens de la peinture vénitienne du XVI^e^ siècle, depuis un article célèbre de Luigi Coletti (« La crisi manieristica nella pittura veneziana », *Convivium*, 12, 1941, p. 109-126). Pour résumer, aux alentours de la fin des années 1530, selon Coletti, une sorte de crise se serait emparée des artistes vénitiens lorsqu'ils auraient découvert les nouvelles recherches entreprises par les artistes d'Italie centrale. Ils auraient ainsi fini par s'inscrire dans le grand courant du maniérisme, qui marque la peinture européenne pendant une bonne partie du XVI^e^ siècle. Rodolfo Pallucchini a consacré de nombreux ouvrages et plusieurs expositions à cette question, à commencer par sa *Giovinezza del Tintoretto* parue en 1950. Nous chercherons donc à nous demander si l'on peut parler d'un maniérisme vénitien. Cette notion a une longue histoire, puisque Max Dvorak, l'un des premiers historiens à avoir inventé le maniérisme en tant que courant stylistique, avait déjà accordé une place centrale à Tintoret dans sa réflexion. En revanche, d'autres spécialistes, comme Giuliano Briganti (*Il manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Rome, 1945), Roberto Longhi, ou, surtout, John Shearman (*Mannerism*, 1967) considèrent que Venise resta relativement à l'écart de ce courant. Selon Shearman, par exemple, les expérimentations maniéristes de Titien demeurèrent « *inconclusive* ». Si Tintoret est souvent décrit comme un maniériste, « il est douteux que ses buts et ses idéaux puissent être vraiment reconstruits de cette manière ; son travail est parfois élégant, parfois un peu abstrait, mais il n'est jamais d'une froide perfection et il est toujours habité d'une énergie incroyable ». Il s'oppose donc à cet art suprêmement artificiel, à ce *stylish style*, qui constitue, selon Shearman, l'essence du maniérisme. Nous allons aussi tenter de faire le point sur les échanges entre Venise et l'Italie centrale pendant cette période, mais aussi sur le travail des jeunes artistes (Tintoret, Jacopo Bassano, Andrea Schiavone) qui commencèrent leur carrière dans ces années-là.

Nous avons ainsi étudié la carrière d'Andrea Schiavone, en liaison avec l'exposition qui vient de lui être consacrée à Venise, au musée Correr. Nous avons relu les principales sources qui le concernent, la biographie que lui a consacrée Carlo Ridolfi dans ses *Maraviglie dell'arte*, les écrits de Marco Boschini, ainsi que la monographie que lui a consacrée Francis Richardson en 1980. Nous sommes revenus naturellement sur ses liens privilégiés avec Parmesan, qu'il imita constamment et dont il diffusa les modèles à Venise. On s'est longtemps interrogé sur les rapports qu'il entretint avec ce maître, certains supposant qu'il avait pu le connaître, voire être son élève. La plupart des historiens jugent aujourd'hui qu'il ne le rencontra jamais, mais qu'il le découvrit au travers d'estampes et de dessins. Certains, toutefois, recommencent à supposer la possibilité d'un contact plus direct entre les deux artistes. En tout cas, on se rend compte qu'il posséda probablement une collection de dessins originaux de Parmesan, dont une partie fut peut-être acquise après sa mort par son ami Alessandro Vittoria. Sa technique joua un rôle considérable dans l'évolution de l'art vénitien de cette période, notamment dans l'évolution vers une touche picturale de plus en plus libre, qui se rencontre aussi chez Tintoret. Or, cette nouvelle technique trouve son origine en grande partie dans son approche de la gravure et du dessin. En imitant les eaux-fortes tirées

des dessins de Parmesan, il apprit en effet à tracer des contours évanescents, à donner à toutes ses productions le caractère d'esquisses rapides. Il étudia aussi les gravures en clair-obscur pour jouer des effets produits par les taches d'ombre et de lumière. S'il ne produisit jamais lui-même de clair-obscur, il retravailla un grand nombre de ses estampes à la gouache et à l'aquarelle pour reproduire ce type d'effets. Chacune d'entre elles prend ainsi une sorte de caractère unique, et la frontière entre l'estampe et le dessin tend à être abolie, comme le montre le magnifique recueil conservé à la réserve de la BNF, qui comprend plusieurs épreuves de ce type. Nous avons aussi repris l'étude des dessins de l'artiste, dont un nouveau catalogue vient d'être proposé par Sara dell'Antonio (« Per Andrea Schiavone disegnatore », dans *Studi sul disegno padano del Rinascimento*, Vérone, 2010, p. 225-320). Dans ce domaine aussi, Andrea témoigne d'une très grande liberté, en expérimentant une grande variété de techniques (lavis, pierre noire, rehauts de blanc), qui font de lui un grand inventeur dans ce qu'on pourrait appeler le dessin pictural. Mais sa nouvelle technique d'exécution trouve aussi probablement son origine dans sa collaboration avec les peintres de *cassoni*, qui semblent avoir été très actifs dans ces années-là à Venise. Nous avons étudié les quelques documents qui concernent ces personnages, qui occupaient alors une suite de boutiques le long de la place Saint-Marc. Carlo Ridolfi et Marco Boschini affirment tous deux qu'Andrea aurait participé lui aussi à ce type de travaux et peint divers coffres. Bon nombre d'œuvres de sa main que l'on conserve semblent en effet avoir été destinées à des meubles. Or, ce type de travail était souvent exécuté dans une technique plus sommaire que les peintures de chevalet ; cela explique peut-être en partie sa technique picturale. En tout cas (et la dernière exposition l'a confirmé), Andrea a bien joué un rôle central dans l'évolution que connut la peinture vénitienne au tournant des années 1530.