

Art et civilisation de la Renaissance en Italie

M. André CHASTEL, professeur

Le cours a porté sur l'auto-portrait à la Renaissance. Le point de départ est fourni par le musée des auto-portraits aux Offices, collection commencée par le cardinal Léopold au milieu du XVII^e siècle mais conforme à d'anciennes préoccupations florentines (1). Parmi les portraits d'artistes introduits par Vasari dans la seconde édition des *Vite* (1568), un grand nombre (80 sur 158) ont été recueillis dans des compositions murales où les peintres avaient inséré leur image (2). L'auto-portrait *in assistenza* a donc précédé l'auto-portrait isolé, *in tabula propria*. C'est l'apparition de l'un et de l'autre qu'on s'est proposé d'étudier. Sujet neuf qu'éclaircit peu les rares travaux d'ensemble (3), et dont les multiples études de détail, qu'on s'est efforcé de regrouper (et de vérifier), n'ont pas encore dégagé les articulations maîtresses.

Dans le dépérissement général du portrait peint au XX^e siècle, l'auto-portrait n'a pas perdu tout intérêt et il a été possible d'en préciser, à partir de ce qu'on peut considérer comme la fin du cycle inauguré à la Renaissance, les principales caractéristiques et les problèmes spécifiques : 1) la conséquence du dédoublement de l'artiste en présence de son image au miroir, 2) l'inversion de la droite et de la gauche dans l'image spéculaire, 3) le transfert du regard de l'artiste tourné vers sa propre image, qui devient, une fois fixé sur le

(1) W. PRINZ, *Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien*, vol. I. Geschichte der Sammlung, Berlin, 1971.

(2) J. VON SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur*, Munich, 1964, rééd. 1964, p. 310 ; éd. italienne, Florence, 1950.

W. PRINZ, *Vasaris Sammlung von Künstlerbildnisse* (« Mitteil. Kunsthist. Institutes in Florenz », XII), Beiheft, 1966.

(3) W. WAETZOLDT, *Die Kunst des Porträts*, Leipzig, 1908.

E. BENKARD, *Das Selbstbildnis von 15 bis zum Beginn des 18 Jhs*, Berlin, 1927.

L. GOLDSCHIEDER, *Funfhundert Selbstbildnisse*, Vienne, 1936 ; trad. anglaise, Londres, 1937.

M. MASCIOTTA, *Autoritratti*, XIV-XX^e s., Milan, 1955.

L. MENASE, *Autoportret u zahodnem Slikarstver* (L'autoportrait dans la peinture occidentale), Lubljana, 1962 (en yougoslave).

W. MIECZYSLAW, *Autoportret*, Varsovie, 1964 (en polonais).

tableau, un regard dirigé vers le spectateur. Mais toutes ces particularités faciles à expliciter avec les ouvrages postérieurs à la Renaissance, ne peuvent jouer au xv^e siècle qu'à l'intérieur des « cadres » artistiques de l'époque : l'auto-portrait n'est qu'un cas particulier du portrait, qui lui-même n'est qu'une modalité de la figure, dont on recommence à explorer les propriétés. Plus précisément l'image de l'artiste — comme celle du donateur — appartient au registre de la glorification, auprès des figures restituées de l'Histoire, ou à celui de la dévotion, auprès des figures conventionnelles, idéales, de la Foi.

La tradition antique n'est ici d'aucun secours, et on ne tire aucun parti des indications de Plutarque sur Phidias (vie de Périclès, 31), de Pausanias sur Cheirisophos de Crète (VIII, 53, 7), de Plutarque sur Theodoros (N. H. XXXIV, 83). Seul Boccace fait un sort dans le *de mulieribus claris* à la femme peintre Marcia mentionnée par Pline (N. H. XXXV, 40) comme auteur de son propre portrait, *imaginem ad speculum*. Ce trait n'a suscité aucune illustration en Italie mais en revanche une miniature célèbre du recueil des « Clares et nobles femmes » (1401/2 B. N. ms. fr. 12420, f^o 101 v^o) où l'on voit l'artiste au travail, un miroir à la main. On est là dans l'entourage du Duc de Berry, qui a été récemment fort bien étudié (1).

Le problème remonte au Nord, mais ce témoignage septentrional peut avoir eu des précédents méridionaux et l'on s'est efforcé de clarifier la situation du xiv^e italien. La tradition est trop insistante en ce qui concerne Giotto, pour qu'on n'admette pas ses initiatives en ce domaine ; elle peut être contrôlée pour Agnolo Gaddi à Sta Croce (vers 1380) et diverses hypothèses peuvent être formulées pour les auto-portraits *in assistenza* dans les Jugements Derniers. Les figures de Taddeo di Bartolo (1401), de Gentile da Fabriano (1423) ne sont donc pas des nouveautés. Mais avec Masaccio, dont l'auto-portrait peut, après bien des interprétations erronées (dont celle de Vasari), être repéré à la chapelle Brancacci (1425), se définit la règle d'or du Quattrocento : position latérale, attitude spécifique, regard orienté établissant le contact avec le spectateur. Ce que confirme la disposition analogue adoptée soixante ans plus tard par Filippino Lippi dans la même chapelle. Quand le peintre donne ses traits à un saint personnage, ou à l'auto-portrait *in figura*, par ex. saint Luc.

L'examen des auto-portraits de sculpteurs n'a été mené que d'une manière sommaire : il confirme la tendance marquée dès le xiv^e siècle à figurer le chef d'atelier, et l'extension de cette pratique à tout l'Occident. Les exemples sont très nombreux dans tous les grands programmes : portes de bronze, chantiers monumentaux ; il s'agit d'une manifestation professionnelle et non

(1) M. MEISS, *French painting in the time of Jean de Berry. The late XIVth. Century and the patronage of the Duke*, Londres, 1967, p. 4.

d'un trait d'individualisme. Ce qui est plus inattendu, c'est la précocité et la diversité de l'auto-portrait des peintres en Flandre : 1) image cachée dans un reflet de J. Van Eyck (1434, 1436) ; 2) image (probable) *in tabula propria* de J. Van Eyck (1433), qui exploitent complètement l'une la fonction du miroir, l'autre le rôle du regard. La première formule n'existe pas en Italie, la seconde n'y apparaît que dans le dernier quart du xv^e siècle.

Inversement, le portrait *in assistenzza*, fréquent en Italie, n'entre dans la pratique septentrionale qu'à la fin du siècle et d'une manière moins « normalisée ». Ce chassé-croisé révélateur a permis de rendre compte d'une manière que nous croyons neuve de l'auto-portrait en médaillon de Jean Fouquet (vers 1447-1450, Louvre : 0 m, 075). Ce qui a été l'occasion d'une analyse des propriétés optiques et symboliques du miroir, et d'autre part, de l'action du regard-dirigé-vers-le-spectateur, qui s'exerce *vers l'avant*, tandis que le miroir concentre l'espace et les foyers de lumière *en arrière* du tableau. Quelques textes et, en particulier, le passage célèbre de Nicolas de Cuse (*de visione Dei*, 6) confirment que les nouveaux partis de l'art étaient bien interprétés en ce sens (1).

Le développement de l'auto-portrait va donc de pair avec celui du personnage-qui-regarde-hors-du-tableau et il y a parfois une concurrence entre le peintre et un assistant (souvent : le donateur), qui explique certaines confusions. Nous avons pu ainsi apprécier le rôle de l'auto-portrait dans les compositions italiennes : nul chez Piero della Francesca, explicite chez B. Gozzoli, limité chez Botticelli, conventionnel chez D. Ghirlandajo. Le moment le plus original est celui où les Ombriens l'interprètent en pseudo-tableau inscrit dans un cycle : Pérugin (1500), Pinturicchio (1501), Signorelli (1500/1501). Ce qui permet de mieux comprendre les recherches de Raphaël, le premier peintre italien à tirer complètement parti des possibilités de l'auto-portrait avec la nuance d'une exigence personnelle.

Or, c'est aussi le moment où cette orientation est vigoureusement dénoncée par Léonard dans un texte polémique *del massimo difetto dei pittori* (Richter, n° 586) (2). Mais cet avertissement n'est pas suivi et l'on voit s'esquisser au début du xvi^e siècle des développements nouveaux : d'une part l'apparition tardive, sécularisation de l'image corporative de Saint Luc, du tableau montrant le peintre au travail : *imago pictoris pingentis* ; d'autre part les transpositions symboliques de l'*imago pictoris depicti* en figure pieuse (Joseph d'Arimathie, par exemple) ou en figure inquiétante (Saint Jean-Baptiste ou Goliath décapité). Le peintre le plus attentif aux ressources de l'auto-portrait est finalement Dürer chez qui on a pu distinguer trois phases où il passe de

(1) A. NEUMEYER, *Der Blick aus dem Bilde*, Berlin, 1964.

(2) G.-F. HARTLAUB, *Das Selbstbildnerische in der Kunstgeschichte*, dans « Zeitschrift für Kunstwissenschaft », IX (1955), p. 97-124.

l'auto-portrait indépendant à l'auto-portrait *in assistenz* puis *in figura*. C'est le résultat d'une conjonction attendue des expériences du Nord avec celles des Italiens ; c'est aussi l'exploitation systématique des ressources d'une pratique, dont l'enquête conduite cette année a permis de rendre compte avec une certaine précision.

Dans des réunions de séminaire sur « l'art et l'argent à la Renaissance », nous avons tenté d'éclairer les points où l'histoire de l'art doit tenir compte des données économiques. Une des raisons de cette réflexion est l'apparition récente de pamphlets dénonçant comme une culpabilité fondamentale de la discipline, l'ignorance des processus d'exploitation financière des œuvres ou des travestissements idéologiques qu'elles subissent, et plus généralement un refus « idéaliste » d'apercevoir la vraie nature du phénomène artistique (1).

Les phénomènes de « marché » liés à l'activité artistique sont pourtant bien connus des historiens. Mais il y a toujours lieu de vérifier leur sens ; c'est ainsi que nous avons pu rectifier une erreur de J. Mesnil (*Botticelli*, 1938, p. 205, N. 12), où les termes d'un contrat sont interprétés comme révélateurs d'un respect tout nouveau pour le talent du peintre, quand il s'agit, en réalité, d'un trait tout artisanal. L'étude de M. Wackernagel (1938) et le tableau des prix donné par H. Lerner-Lehmkuhl (1936), trop peu utilisés en France, permettent de clarifier en ce sens la situation. Il a paru intéressant à ce propos d'observer comment a évolué l'utilisation de l'or dans la peinture. Véhicule traditionnel des métaphores religieuses, l'or apparaît en même temps comme une marque de somptuosité. Mais certains peintres le condamnent comme un moyen de facilité et la formule *ars auro prior* montre comment un sentiment nouveau d'intégrité intellectuelle peut entrer en conflit avec la pression économique conjuguée avec le goût de l'ostentation (2).

On a pris en considération une page de Vasari au début de la « Vie de Pérugin » (ed. Club del libro, IV (1963), p. 305 et s.), où est parfaitement analysé le comportement économique de l'artiste : le goût du gain sera stimulant avant d'être cause de corruption et de médiocrité. Mais, comme les auteurs ne cessent de le souligner au xv^e et au xvi^e siècles, l'œuvre est toujours le résultat d'une rencontre entre l'*artifex* et la clientèle, et c'est l'attitude de celle-ci qu'il faut considérer dans toutes ses motivations. On est revenu sur l'anecdote, rapportée par Vespasiano da Bisticci, selon laquelle Cosme l'Ancien

(1) *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, éd. Martin Warnke, Gütersloh, 1970 (exposé de G. Brunel) ; R. BENTMANN et M. MÜLLER, *Die Villa als Herrschaftsarchitektur*, Franfort-sur-Main, 1970 (exposé de C. Braegge, Zurich).

(2) J. BIALOSTOCKI, *Ars auro prior*, dans « Mélanges de littérature comparée et de philologie offerts à M. Brahmér », Varsovie, 1970.

aurait été amené par des scrupules de conscience à multiplier les fondations pieuses. Il nous paraît juste de parler ici — comme le fait E. Gutkind (1949) — d'une culpabilité générale de la profession bancaire suspecte d'*usura* qui appelle en contrepartie la *liberalità* au bénéfice de l'Eglise ou (comme le veut un apologiste de Cosme) de la Cité. Mais ce n'est pas ce qu'on dira des Pontifes romains — dont on connaît fort bien les dépenses (recueil d'E. Müntz, 1898) —, ou des princes. Il y a donc lieu de distinguer le comportement bourgeois, qui cherche dans la générosité une justification du comportement aristocratique, qui n'en a pas besoin, mais qui se doit de démontrer son excellence par une dilapidation glorieuse, constamment évoquée comme nécessaire. Il paraît indispensable d'introduire ici la considération de l'anti-profit, de la démarche fondée sur le don et le gaspillage (M. Mauss, G. Bataille), pour saisir l'originalité des mœurs économiques de la Renaissance, même s'il ne faut y voir que la manifestation limitée d'un type d'économie et de société « à croissance limitée » (F. Braudel, 1967).

Les motivations des « dépenses culturelles » seraient donc à réexaminer entièrement. La démonstration de F. Antal (1947) selon qui le ton de la peinture toscane autour de 1400 s'explique par le calcul (plus ou moins conscient) de l'« upper middle class » et des ordres religieux avec qui elle a partie liée (protégés par Cosme), pour assurer leur emprise sur la masse par un art dévot approprié, n'est pas satisfaisante. Car les ouvrages majeurs de ce style sont parfaitement abstrus et n'étaient pas accessibles au public. La conscience de classe est un facteur certain, mais à portée variable, orientant et subissant tour à tour le mouvement culturel. Il faut revoir la vieille théorie du « progrès parallèle » et l'équation simpliste : avènement de la bourgeoisie, prémisses du rationalisme, succès du réalisme, qui a longtemps paru apte à rendre compte globalement du phénomène de la Renaissance. C'est ce qu'a tenté Robert S. Lopez (1952, 1962, 1970) en présentant la récession et les difficultés de la ploutocratie comme la condition favorable aux « investissements culturels » et aussi J. V. Nef, avec d'ailleurs un schéma tout différent des courbes d'évolution économique (exposé de A. M. Lecoq). Ce que nous avons cru pouvoir en retenir, c'est l'intérêt qu'il y a à saisir les aspects concrets de la conjoncture dans chaque situation. Méthode strictement positive, qu'illustrent bien les remarquables études de U. Procacci qui tendent à lier aux fluctuations financières certaines vicissitudes de la commande (1), soit dans les années 1425-1435, soit autour de 1480. L'idée d'une référence ponctuelle avec double éclairage retient notre attention.

(1) U. PROCACCI, *Di Jacopo di Antonio e delle compagnie di pittori del corso degli Adimari nel XV secolo*, dans « Rivista d'Arte » XXXIV (1961), p. 1-70.

— *L'Uso dei documenti negli studi di storia dell'arte e le vicende politiche ed economiche in Firenze durante il primo Quattrocento nel loro rapporto con gli artisti*, dans « Donatello e suo tempo » (Congrès de Florence), 1968, p. 11-39.

L'examen d'un important inventaire après décès inédit de 1524, a permis de saisir une répartition du commode et du luxueux passablement différente à Paris chez un riche financier (exposé de D. Hervier). Il a enfin paru utile de commenter certains travaux de sociologie de l'art en liaison avec l'économie. On a eu d'abord l'occasion de se pencher sur la théorie de Veblen qui apporte avec le grossissement voulu pour l'étude de la société relativement fruste qui l'intéresse : celle des Etats-Unis au début de ce siècle, une réflexion sur la « consommation improductive », la dépense ostentatoire, les activités de loisir, le goût de la collection, soulignant ainsi la coloration « sociale » de certains comportements (exposé de D. Schnapper). Mais il a paru indispensable de souligner l'écart entre une période — la Renaissance —, où le comportement aristocratique est « vécu » et une autre période, où il est, en fait, « mimé ».

Une autre ligne de réflexion a consisté à accentuer l'opposition entre le « sens objectif », souvent ramené à une logique de l'économique, et le « sens subjectif », qui n'admet que des motivations psychologiques ; ce retournement du point de vue qui fait du sociologue l'explorateur d'un « sens caché », s'impose particulièrement pour l'examen des problèmes artistiques contemporains vus dans leurs implications sociales (exposé de R. Moulin). Les conditions de ce retournement atteignent peut-être le point central de la méthode historique que l'on est loin d'avoir suffisamment élaboré en ce qui concerne la Renaissance, où la complexité des faits culturels ne semble pas s'articuler aisément avec les lignes relativement simples de l'analyse économique.

Les séries que nous découpons en fonction de nos préoccupations dans la réalité historique ne sont pas convertibles ; il reste à discerner et à interpréter leurs recoupements.

PUBLICATIONS

— *Leçon inaugurale de la Chaire d'Art et Civilisation de la Renaissance en Italie*, le 20 janvier 1971 (1971, 34 p.).

— *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1969 : séance du 8 janvier 1969. Discours du président sortant (1971, p. 11-30).

TRAVAUX ET MISSIONS

Invitation au Colloque Dürer à l'Université Karl Marx, Leipzig, les 30, 31 mai et 1^{er} juin 1971. Communication : *Les auto-portraits de Dürer* (1506-1511).

Membre du Jury de sélection des futurs pensionnaires historiens de l'art de l'Académie de France à Rome (28 juin 1971).

Participation au Jury de la thèse d'Etat de M. Claude Schaefer : *Jean Fouquet* (mars 1971).

Comité de rédaction de la *Revue de l'Art*.

Chroniques artistiques du journal *Le Monde*.