

## Art et civilisation de la Renaissance en Italie

M. André CHASTEL, professeur

### *La peinture à Venise en 1506*

L'année 1506 a été choisie comme ligne sensible dans l'étude de la peinture vénitienne pour des raisons faciles à dégager de l'histoire la mieux connue. Depuis Vasari qui datait de *circa l'anno 1507* l'apparition de la *bella maniera* de Giorgione, tout le monde s'est accordé à reconnaître aux premières années du XVI<sup>e</sup> siècle la valeur d'un tournant décisif pour la peinture de Venise et, par voie de conséquence, pour l'art européen tout entier. Ce constat a pris une valeur d'évidence, comme si une telle évolution allait de soi. Connaissant le puissant développement qui a suivi, on s'est finalement peu préoccupé des circonstances qui ont permis l'apparition et bientôt le succès d'un art et d'une culture que Venise devait en quelque sorte au monde. Renversant le problème, on peut, on doit plutôt s'attacher aux commencements. C'est dans cet esprit que nous nous sommes proposé de reconstituer la *conjoncture*, d'où tout a suivi.

A la fin du XV<sup>e</sup> siècle, Venise n'avait en effet aucune réputation au dehors pour la peinture. Ce que signalent voyageurs et chroniqueurs, c'est la formidable organisation sociale et politique de la ville, système unique au monde, entièrement commandé par la puissance commerciale, et, d'autre part, son impressionnante richesse marquée par le luxe inouï des lieux officiels et de certaines demeures privées, la splendeur des cérémonies et des costumes (1).

---

(1) L'utile recueil édité par J.R. HALE, *Renaissance Venice*, Londres 1973, est paru après la fin des cours et on n'a pu en tenir compte, comme on a fait de : O. LOGAN, *Culture and Society in Venice, 1470-1790*, Londres 1972 ; *La Civiltà veneziana del Rinascimento* : recueil de conférences de D. VALERI, F. CHABOD, F. BRAUDEL, H. JEDIN, W.I. ELWERT, G. FIOCCO, Venise 1958 ; André GRABAR et Michelangelo MURARO, *Les Trésors de Venise*, éd. Skira, Genève 1963.

Excellent aperçu sur la portée des cérémonies publiques dans : L. PADOAN-URBAN, *La festa della Sensa nell'arti e nell'iconografia*, dans *Studi veneziani*, X (1968), p. 291-353.

Mais l'année 1506 est l'année des grandes inquiétudes : le *Diario* de Sanudo — chronique officielle — nous informe au jour le jour sur les nouvelles fâcheuses qui se multipliaient de partout (1). En août, il mentionne la création des *Cinque Savi alla Mercanzia* et la réorganisation du marché ; les découvertes portugaises entraînant la concurrence de Lisbonne pour les épices et autres denrées marchandes obligent à consolider la ligne des messageries vers l'Europe centrale (2). D'où d'ailleurs la reconstruction rapide du *Fondaco dei Tedeschi* incendié au début de 1505. C'est le moment où l'avance vers la Terre-ferme provoque la réaction hostile des Puissances, qui va se cristalliser dans la Ligue de Cambrai (décembre 1508).

Il s'agit de la crise générale la plus périlleuse qu'ait jamais connue la République de Saint-Marc. Les documents figurés la révèlent bien. Le symbole de *Pax armata* apparaît précisément sur le premier des trois piédestaux de bronze destinés aux étendards de Saint-Marc, inauguré par le Doge Loredano en 1505 (3). Mais il y a plus : certaines manifestations singulières — mais, pour qui connaît la mentalité de la Renaissance, attendues — laissent soupçonner une sorte de malaise collectif. Le journal de Sanudo mentionne en août 1506 l'apparition d'un enfant monstrueux né à Florence (le dessin en est transcrit) et le passage d'une comète (VI, 390). Il y a une attention certaine aux présages ; la première édition du *Prodigiorum Liber* de Julius Obsequens va paraître à Venise en 1508. Au cours de la guerre des libelles déclenchée par les Français contre Venise, Jean Marot puis Jean Lemaire des Belges font allusion à des prophéties annonçant la catastrophe qui avaient cours à Venise et qui étaient illustrées au pavement de Saint-Marc, où l'on voit « œuvre mosaïque un Coq crevant les yeux à un Renard » (4). La visite de Jean Lemaire remontait à juin 1506. F. Sansovino commentera encore la valeur qu'ont prise au début du siècle les « mosaïques prophétiques », dans sa description de la ville en 1581.

On peut à partir de là éclairer plusieurs aspects de la production artistique. D'abord la valeur de certaines allégories : au printemps de 1508, Gior-

---

(1) Marino SANUDO, *I Diarii*, vol. VI (mars 1505-février 1507), éd. G. Berchel, Venise 1881 ; vol. VII (mars 1507-février 1509), éd. R. Fulin, Venise 1882. A compléter par : PRIULI, *I Diarii*, éd. R. Cessi, Bologne 1936.

(2) Gino LUZZATO, *Storia economica di Venezia dall'XI. al XVI. secolo*, Venise 1961, et : La decadenza di Venezia dopo le scoperte geografiche nella tradizione e nella realtà, dans *Archivio veneto*, vol. LIV-LV (1954).

(3) P. PAOLETTI, *L'architettura e la Scultura del Rinascimento in Venezia*, vol. 1, Venise, 1893.

(4) Jean MAROT, *Le voyage de Venise* (1509), dans *Œuvres*, La Haye, 1731, vol. V, p. 8 ; Jean LEMAIRE DES BELGES, *Le Traicté nommé la Légende des Vénitiens* (1509), dans *Œuvres*, éd. Stecher, Louvain, vol. III, p. 361 ; Greffin ARFAGART, *Le voyage de Hierusalem...* (1533), Bibl. Nationale, Ms. fr. 5642, p. 13-16 ; B. RAVA, *Venise dans la littérature française depuis les origines jusqu'à la mort de Henri IV*, Paris 1916.

gione peint sur la façade du *Fondaco* un cycle dont on ne connaît que quelques éléments, précisément une *Justitia* guerrière (Judith) et une *Pax* (gravure de van der Borcht) (1). Une estampe de l'obscur Pomedelli, datée de 1510, présente sous le titre *Quies* une nymphe nue dans un paysage, entourée d'animaux d'identification facile : le porc-épic (Louis XII), le cerf (Jules II), le sanglier (l'Empereur) (2). Sur une gravure contemporaine de G. Campagnola, la figure nue est couronnée d'olivier (3). Ainsi le thème de la *Vénus couchée* qui apparaît brusquement au cours de ces années est-il susceptible d'allusions actuelles. La grande composition, fort altérée, du *Miracle de Saint Marc* entrepris par Giorgione (aujourd'hui à l'Hôpital Civil) appartient au même contexte : tableau propitiatoire de 1509 ou ex-voto de 1510 (4). L'une des premières commandes officielles de Titien sera en 1513 la toile de la *Bataille de Cadore*, célébrant la campagne de mai 1508 (5). A ces années difficiles répondent dans l'art certains développements de caractère civique et héroïque.

Venise n'apparaissait nullement au dehors comme une capitale de la culture, mais n'était-elle pas la cité du livre ? Une page extraordinaire de Michelet (1855) célèbre « le saint nid d'alcyon » où régnaient la tolérance et la liberté de l'édition. Observation à nuancer : le livre est une forme d'industrie toute récente, favorisée comme production commerciale, avec une orientation encyclopédique, et généralement conduite par des non-vénitiens : une de ses grandes nouveautés est le recours à la gravure d'illustration qui va changer beaucoup de choses dans la pratique artistique. Mais ce développement capital n'implique pas que l'humanisme jouisse à Venise d'une faveur particulière. L'œuvre qui a peut-être le plus fait pour la renommée internationale de Venise, le plan de la ville en six feuilles (135 cm × 182 cm), daté de 1500, est édité par « Ant. Kolb marchandante todesco » (Sanudo). Il a probablement été gravé par Jacopo de' Barbari, artiste étroitement lié aux cours septentrionales et en relations avec Dürer depuis 1499. Mais c'est une nouveauté totale en Italie, par son recours à la vue panoramique d'origine allemande combinée avec le relevé topographique intégral (6).

---

(1) E. WIND, *Giorgione's Tempesta*, Oxford, 1969.

(2) Nous avons pu préciser ainsi l'indication donnée d'après E. Panofsky par Millard MEISS, *Sleep in Venice. Ancient myths and Renaissance proclivities*, *Proceedings of the american philosophical Society* (Philadelphia), vol. 110 (1966), n° 5, p. 348-382.

(3) A.M. HIND, *Early italian Engraving*, II<sup>e</sup> partie, vol. 5, Londres 1948, rééd. 1970.

(4) Nous modifions en ce sens les utiles observations de M.-A. MURARO, dans l'ouvrage cité note 1.

(5) En dernier lieu, E. PANOFSKY, *Problems in Titian, mostly iconographic*, New York et Londres, 1969.

(6) J. SCHULZ, *The printed plans and panoramic views of Venice, 1486-1797*, dans *Saggi e Memorie* (Fondation Giorgio Cini), Florence 1970 ; T. PIGNATTI et G. MAZZATIOL, *La Pianta di Venezia* di Jacopo de' Barbari, dans *Bollettino dei Musei civici di Venezia*, IV (1964), p. 9-49.

On met toutes les nouveautés au service de la grandeur de l'Etat, mais la culture n'est pas soutenue pour elle-même. Deux cas nous ont paru révélateurs. Celui d'Alde Manuce, dont la clientèle est internationale : il n'obtient pas les appuis qu'il souhaite et en cherche au dehors, en particulier auprès de Maximilien. Pendant toute l'année 1506, il est absent de Venise (1). Plus frappant encore est le sort de Pietro Bembo : ses *Asolani* de 1505 publiés chez Alde font date, son rôle est capital pour doter Venise d'une capacité littéraire nouvelle, car il met au point le toscan littéraire qui refoule le vénitien au rang de dialecte conservé dans les livres populaires. Mais ces activités purement intellectuelles et poétiques lui créent des difficultés dans sa carrière de patricien. Le succès même des *Asolani* va l'obliger à quitter Venise, où il ne reviendra qu'une vingtaine d'années plus tard (2). Avant de partir, il a négocié avec Giovanni Bellini de la part d'Isabelle d'Este et obtenu que le peintre envoie à Mantoue un tableau d'après une « invenzione » que l'écrivain a charge de fournir. On a de bonnes raisons de penser qu'il s'agit de la *Fête des Dieux* (National Gallery, Washington) (3). Ce tableau serait ainsi l'une des premières commandes princières et donc non-vénitienne adressées à un peintre de Venise. Mais la réalisation en a été très laborieuse ; il n'a été livré qu'en 1514 et à Alphonse d'Este ; il a été en partie repeint par Titien pour entrer dans le cadre du *studiolo* de Ferrare ; une observation curieuse — et jusqu'ici à peu près négligée — de Vasari met en rapport son style un peu tendu avec la présence de Dürer à Venise en 1506. Ces complications sont caractéristiques d'une situation pleine d'initiatives mais aussi d'incertitudes et de tâtonnements. Renvoyant à l'an prochain l'examen des nouveaux thèmes et des rapports de l'art avec l'humanisme, il a paru nécessaire d'aborder — comme un préalable — les problèmes posés par la présence du peintre allemand à Venise pendant l'année 1506. Ce fut l'objet essentiel du cours.

On ne s'est pas dissimulé l'ampleur et, si l'on peut dire, les dessous de cette étude. Elle met fatalement en cause une interprétation d'ensemble de la période et surtout du rôle des groupes nationaux. Les écrans à écarter sont nombreux et perfides. La thèse « classique », qui culmine dans les ouvrages remarquables d'H. Wölfflin, ne peut voir dans la venue de Dürer qu'un voyage d'études dont il va longtemps bénéficier : « Ce qui donne son originalité et sa profondeur à la position de Dürer dans l'art allemand,

---

(1) L. DONATI, La seconda Accademia Aldina ed una lettera ad Aldo Manuzio trascurata da bibliografi, *La Bibliofilia*, 53 (1951), p. 54-59.

(2) C. DIONISOTTI, *Bembo : Prose e Rime* (Coll. Classici italiani), Turin 1960, rééd. 1971, p. 29.

(3) J. WALKER, *Bellini and Titian at Ferrara*, New York 1956 ; E. VERHEYEN, *The Paintings in the Studiolo of Isabella d'Este at Mantua*, New York 1971.

c'est qu'il unit des termes aussi contradictoires : ce qui est proprement nordique et la sensibilité à des valeurs qui ont trouvé leur développement spécifique dans l'art méridional » (1). Cette thèse entraînait pour l'historien la conviction que l'auto-portrait de Dürer (Munich), dûment signé et daté de 1500, « est incontestablement en rapport avec la période italienne » ; l'attention rigoureuse aux proportions et la clarté de sa composition frontale résultent de l'expérience vénitienne. Le portrait doit donc dater de 1506 ou de l'année qui a suivi. Cette interprétation vicieuse rend suspecte la rigidité conceptuelle de la démonstration. Une autre démarche s'impose.

Les historiens soucieux de valoriser l'apport nordique à la culture européenne — ils étaient nombreux en Allemagne dans les années qui ont suivi la première guerre mondiale — ont vigoureusement retourné les données du problème : « L'évolution de l'Italie n'aurait pas été possible sans les pays du Nord des Alpes » (2). Venise a été tout naturellement le lieu privilégié de cette maturation ; de Giovanni Bellini à Giorgione puis à Titien, on observe une libération croissante de l'expression et un sens plus aigu de l'individuel. S'il paraît plutôt excessif de définir Titien comme le meilleur élève italien de Dürer (O. Hagen), on dira du moins que « l'union la plus fructueuse de la fantaisie allemande et de l'esprit italien a eu lieu dans l'art de Titien » (Th. Hetzer). Venise a été le point d'impact privilégié d'une action septentrionale diffuse : la révolution de la peinture moderne en est la conséquence et la venue de Dürer la preuve explicite. Les outrances dogmatiques — et trop bien datées — de ces thèses étant laissées de côté, on ne peut écarter deux considérations découlant de la question qu'elles obligent à poser : il est naïf de considérer simplement comme parallèles les développements des centres artistiques actifs au Nord et au Sud des Alpes, même si nous sommes loin encore de pouvoir embrasser l'histoire synoptique des arts en Europe. Il apparaît d'autre part que dans chaque milieu les formes artistiques évoluent dans des alternances de repli et d'échanges, et quand il y a échange, par un jeu de réactions compensées. L'examen de ce qui s'est passé à Venise autour de 1506 peut être l'occasion de préciser une méthode.

---

(1) H. WÖLFFLIN, *Die Kunst Albrecht Dürers*, Munich 1905, rééd. 1964, à corriger par E. PANOFSKY, *Albrecht Dürer*, Princeton 1943, rééd. 1965 et F. ANZELEWSKY, *Albrecht Dürer. Das malerische Werk*, Berlin 1971.

(2) O. HAGEN, *Das Dürerische in der italienischen Malerei*, *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1918, p. 223 et s. ; A. WEIXLGARTNER, Alberto Duro, *Festschrift für Julius Schlosser*, Vienne 1926, p. 162 et s. ; Th. HETZER, *Das deutsche Element in der italienischen Malerei des XVI Jahrhunderts*, Berlin 1929 ; T. PIGNATTI, *Über die Beziehungen zwischen Dürer und der junge Tizian*, *Anzeiger der germanischen Nationalmuseums* (Nürnberg), 1971-72, pp. 61-69, à compléter par : *Relations between german and italian Painting in the early Renaissance*, *Venetian Studies*, Londres 1973.

Au moment où Dürer arrive pour la seconde fois à Venise à la fin de 1505, la grande affaire est le relèvement du *Fondaco de' Tedeschi* ; les dispositions originales du nouveau bâtiment en font une manière d'événement à la fois pour l'architecture vénitienne et, on vient de le montrer (1), celle des pays d'Europe centrale. L'ouvrage, au voisinage du Pont du Rialto et du quartier des affaires, est en évidence sur le Grand Canal ; sa décoration, confiée à Giorgione, qui fera appel au jeune Titien pour l'aile en retour sur la Merceria, va être un manifeste de la jeune école ; mais ce décor très coloré, nouveau pour Venise, ne doit-il pas être mis en rapport avec la pratique des façades peintes dans les villes de Terre-ferme et dans les vallées alpines ? (2). Giorgione va en lancer la mode.

Dürer n'était pas connu comme peintre mais comme graveur. Les contre-façons de ses estampes se multipliaient, ainsi que les imitations plus ou moins directes des motifs de détail ou des compositions entières. L'art graphique vénitien se ressentait profondément des inventions du maître allemand, en particulier dans le milieu proche de Giorgione (3). Mais à Venise Dürer a seulement peint et dessiné, et il a entendu être accepté comme peintre. Parmi les huit tableaux datant de son séjour italien, deux ont particulièrement retenu notre attention : la *Madone du Rosaire*, réalisée en cinq mois, d'août à septembre (Musée de Prague), *Jésus parmi les Docteurs*, réalisé en cinq jours comme l'indique le « cartellino » de la signature (Coll. Thiessen, Lugano). Les vicissitudes du premier ouvrage et son état de ruine n'empêchent pas certaines observations (4). Si le format en largeur de ce tableau d'autel (162 cm × 194 cm) rompt avec les habitudes vénitienes, la composition n'en démontre que mieux la volonté d'intervenir dans le genre proprement italien de la *pala* et de le renouveler par la projection de la scène sacrée dans la nature, par la transformation de la sainte conversation en une réunion active, par l'exaltation des couleurs. Dürer prend parti dans un problème d'actualité, après la *pala* de Castelfranco de Giorgione (1505) et la *pala* de San Zaccaria de Giovanni Bellini (1505). Cet ouvrage, qui est une réussite exceptionnelle de Dürer, doit être compris comme une tentative du

---

(1) H.R. HITCHCOCK, The beginnings of the Renaissance in Germany : 1505-1515, dans *Architectura* (Berlin), 1971, n° 2, p. 123 et s.

(2) L'idée a été émise en passant par L. HOURTIQO, *Le problème de Giorgione*, Paris 1930, p. 75 : « Ce mode de décoration devait d'autant plus intéresser les Vénitiens qu'il était chose rare et toute nouvelle... »

(3) Cf. les observations de A.M. HIND, *Op. cit.*, au sujet de Zoan Andrea, Girolamo Campagnola... On date de 1511 le grand bois gravé de Titien que Vasari place en 1508 (cf. F. MAURONER, *Le Incisioni di Tiziano*, Padoue 1943) : les emprunts à Dürer sont explicites.

(4) O. BENESCH, Zu Dürers Rosenkranzfest, dans *Belvedere*, IX (1930), p. 51 et s. Cf. aussi F. ANZELEVSKY, *Op. cit.*

peintre de Nuremberg de battre les Vénitiens sur leur propre terrain. D'où la réputation du tableau jusqu'à son acquisition par Rodolphe II (1606). Il appartient à la peinture de Venise autant qu'à celle de l'Allemagne. Dans la lettre follement joyeuse de septembre 1506 où il annonce l'achèvement de l'œuvre, Dürer se flatte d'avoir fait taire les artistes qui lui reprochaient son ignorance de la couleur. Cet effort d'italianisation visait à changer quelque chose dans la peinture des tableaux d'autel.

*L'Opus quinque dierum* semble bien, à la suite de découvertes récentes, avoir été peint à Rome, au cours d'un séjour qui devrait trouver place entre novembre 1506 et le retour au début de 1507 (1). C'est pourtant un tableau (65 cm × 80 cm) dont on ne peut rendre compte qu'en le confrontant aux nombreux panneaux vénitiens de figures à mi-corps comme la *Présentation au Temple* par Giovanni Bellini (Coll. Querini-Stampalia) ou le *Jésus parmi les Docteurs* de Cima (Musée de Varsovie), dont on s'est demandé s'il en a été le modèle ou l'imitation. L'effet est concentré sur les livres, les mains, les physionomies, avec une virtuosité si ostensible qu'il faut sans doute y saisir une volonté d'outrance non dépourvue d'humour et poussée jusqu'à la caricature. *L'Opus* ébranle ce qu'on peut nommer « l'espace psychologique » du tableau à demi-figures, tout entier commandé par les visages et les gestes, comme la *Fête du Rosaire* a dérangé la disposition statique de la *pala*. Une nouvelle fois, Dürer réalise en Italie un ouvrage « hyper-italien ». Mais on a constaté depuis longtemps que ce type de composition intéressait au même moment Léonard, avec ses contrastes « physiognomoniques », et Jérôme Bosch, avec ses variations sur les têtes grotesques. Le singulier *Opus* dépasse l'actualité vénitienne et invite à élargir l'horizon pour considérer la place de Venise comme un lieu d'échanges européens.

Le terme générique de *ponentini*, c'est-à-dire : Occidentaux, est constamment employé pour désigner les Nordiques et, en particulier, les Flamands. Pour les peintres, il représente la référence non-byzantine et non-italienne. Les collections locales — dont la multiplication après 1500 est typique des mœurs vénitiennes — comportaient un nombre plutôt surprenant d'œuvres flamandes (2). Le document de base est ici le recueil inachevé de M.-A. Michiel (Bibliothèque de Saint-Marc) publié en 1800 par Morelli ; compilé entre 1515 et 1541, il donne pour quatorze demeures vénitiennes et neuf demeures de Padoue la mention des *quadretti* de Van Eyck, Rogier, Memlinc, Ouwater,

---

(1) J. BIALOSTOCKI, « *Opus quinque dierum* » : Dürer's *Christ among the Doctors* and its sources, dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXII (1959), p. 17-30 ; A. GUNTER, « *Opus quinque dierum* », dans *Festschrift für Friedrich Winckler*, 1959, p. 187-190 ; A. WINZINGER, Albrecht Dürer in Rom, *Panthéon*, 1966, p. 283 et s.

(2) G. GRONAU, Venezianische Kunstsammlungen des 16. Jahrhunderts, dans *Jahrbuch für Kunstsammler*, 4 (1925), p. 9-34.



Bosch, Patenier... qu'on y trouvait (1). La plupart ne sont plus repérables mais il doit y avoir des vestiges de ces collections parmi les *tavolette di paesi*, les panneaux flamands ou allemands du Musée Correr, de la Ca'd'Oro et du Palais Ducal.

Si paradoxal que cela paraisse, les œuvres de Bosch semblent avoir particulièrement intéressé les peintres, ou du moins certains d'entre eux, ceux de la génération la plus jeune. On ne peut pas affirmer absolument la présence au tout début du XVI<sup>e</sup> siècle du *Rétable des Ermites*, du rétable faussement dit « de Sainte-Julie » (en fait : Santa Liberata ou Sainte Kümmeris) et des quatre panneaux de polyptyque dus à J. Bosch (actuellement au Palais Ducal). Il reste que dans les collections Grimani sont signalés des tableaux de ce peintre : *Sogni, Fortuna* (i.e. : tempête), *Inferno*. Or une analyse, que nous espérons être concluante, de certains traits du paysage vénitien autour de 1506, permet d'affirmer que des tableaux de ce type ont été connus à Venise dès cette date. On revient par ce détour au problème de la transformation du style et des changements dans la conception même du tableau, qui ont fait parler de la « révolution » du début du XVI<sup>e</sup> siècle. C'est sur le traitement du paysage et le rapport de la figure et du fond de nature qu'on fait d'ordinaire et à juste titre porter l'attention (2). Mais les initiatives se pressent et même se bousculent dans les années 1505-1510. Dès lors, il ne suffit plus d'examiner séparément l'évolution de Giovanni Bellini, de Giorgione, de Lotto et du jeune Titien, sans tenir compte 1. de leurs interrelations constantes et 2. de leur réaction à la pression des modèles septentrionaux. C'est en terme de défi-réponse que le mouvement doit être apprécié, si possible année par année, et même parfois mois par mois. Les conséquences sont considérables, puisqu'on arrive à l'apparition d'un « genre » relativement indépendant : le paysage, qui emportera, grâce à son expansion vénitienne, l'adhésion de la clientèle européenne (3).

Les fonds de paysage avaient — comme on le voit clairement chez Bellini et son école, chez Cima et chez Giorgione à ses débuts — une triple fonction : *encadrement*, d'où la distribution arbitraire en plateformes avec degrés, arcades et surplombs... ; *actualisation* par l'introduction de signes ou formes référentielles : château, bras de mer... souvent exactement identifiables, définissant

---

(1) P. BECKER, *Schriftquellen zur Geschichte der altniederländische Kunst*, Leipzig 1897.

(2) MAX J. FRIEDLÄNDER, *Landscape, Portrait, Still-Life*, Oxford 1949 : The Emancipation of Landscape in the XVIIth Century, p. 47 et s.

(3) E. GOMBRICH, The Renaissance Art Theory and the Rise of Landscape, dans *Gazette des Beaux-Arts*, XLI (1953) ; repris dans *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, Londres 1966, p. 107-121 ; M. BONICATTI, *Aspetti dell'Umanesimo nella Pittura veneta dal 1455 al 1515*, Rom, 1964, p. 117 et s.



le lieu ; enfin le *commentaire analogique* par la répartition des éléments signifiants : arbre mort - arbre épanoui, source, lumière d'aube ou de crépuscule... qui amplifient par leur résonance symbolique le thème du tableau. Exigences partiellement contradictoires, que l'art du peintre est d'aménager ; le génie de Giovanni Bellini a été de rechercher dès 1480-90 l'unité de l'effet par l'intensité lumineuse. Or, on saisit clairement dans les ouvrages datés de 1506 ou des années voisines des innovations décisives dans ces trois registres : la structure du paysage se modifie en tenant compte de l'horizon élevé pratiqué par les Flamands, avec une double tendance à pousser l'espace pictural vers des figures de grande stature : les *Philosophes* de Giorgione (entre 1506 et 1508, Musée de Vienne), ou, inversement, à reculer les figures d'échelle réduite dans l'intérieur du paysage, organisé avec des obliques pénétrantes : le *Saint-Jérôme* de Lorenzo Lotto (1506, Louvre), directement lié à la gravure de Dürer (1496 environ). Ces innovations peuvent expliquer l'incertitude qui se marque dans la *Madone avec Saint François* de Giovanni Bellini (San Francesco della Vigna, 1507). Le renouvellement des signes caractéristiques : fabriques, vues actuelles... n'est pas moins net, avec le recours à des éléments tirés du paysage nordique, qu'il est possible de repérer de manière incontestable à partir des estampes : on suit ce travail dans la *pala* de Lotto à Asolo, datée de 1506, et dans la mise au point de configurations : collines, maisons paysannes... adaptées de celles des Flamands et de Dürer, dans les dessins préparatoires et les gravures (1). Des types de bâtisses et des frondaisons, auxquels la peinture italienne n'avait pas recours jusque-là, servent à constituer le nouveau paysage.

L'espace de la nature cesse ainsi d'être un fond pour devenir un milieu, avec une soudaine dramatisation, dont on ne peut rendre compte qu'en fonction des modèles *ponentini*. On voit apparaître des visions d'incendie et, au lieu de se déployer sous une lumière pure, le paysage comporte de fortes zones d'ombre et des rougeoiements horribles (2). Il en était ainsi dans l'*Orphée* perdu de Giorgione (connu par la gravure). Dans l'*Apollon et Daphné* (Séminaire du Patriarcat, Venise), dont l'attribution oscille de Giorgione à Titien, une nature mouvementée enveloppe la scène à épisodes ; dans l'*Orphée et Eurydice* (Bergame) qui revient à Titien, l'incendie infernal occupe la zone droite. Un certain nombre de *Vénus dormant* vénitiennes recevront le même accompagnement du paysage dramatisé (Savoldo, Cariani). La singularité de la *Tempesta* de Giorgione, avec sa figuration de l'éclair, trouve sa place dans ce contexte.

---

(1) L. FRÖHLICH-BUM, *Venezianische Landschaftszeichnungen* : Giorgione, Giulio Campagnola, Schiavone, Savoldo, dans *Belvedere*, I (1930) ; H. TIETZE et E. TIETZE-CONRAT, *The Drawings of the venetian Painters in the XVth and XVIth centuries*, New York 1944.

(2) W. SUIDA, *Spigolature giorgionesche*, dans *Arte Veneta*, VIII (1959), p. 156-166.

Il n'y avait rien de tel dans le répertoire vénitien jusqu'à cette date. De même pour les petites figures monstrueuses qui surgissent dans maintes compositions au même moment, et sous la même influence de Jérôme Bosch. Dans le *Miracle de Saint Marc*, on trouve le feu, l'éclair et l'affreux Léviathan, mais déjà dans le tableau dit du *Tramonto* (Londres, Galerie Nationale) une petite figure étrange et sans doute diabolique est glissée dans la composition. Ce seront ensuite le *Rêve* de Marc-Antoine, les *Tentations* de Savoldo, les fantasmagories de D. Dossi à Ferrare, un développement de ces « bizarres invenzioni » de marque nordique et bien connues de tous comme telles. Mais leur première apparition remonte aux années 1506-1508, comme le montrent à l'évidence les gravures (Campagnola...) et les frises du *Fondaco de'Tedeschi* (fragments à l'Académie), avec leurs combats de monstres. Le succès de ces fantaisies ne trouvait appui sur aucune tradition locale mais s'accordait avec la vogue contemporaine des bibelots tourmentés de Riccio et de son école à Padoue.

On trouvait ainsi dans les exemples du Nord de quoi accentuer et même exaspérer l'animation des scènes peintes. La pression de ces exemples devient plus précise au moment où la venue d'une nouvelle génération déclenche une crise des styles. Cette jeune génération, celle de Giorgione, Lotto, Savoldo, Pordenone, Cariani... devenue consciente de la « modernité », recourt aux modèles *ponentini*, accessibles grâce au marché et aux collections, pour équilibrer et même contre-battre l'autorité des styles d'Italie centrale. La peinture vénitienne s'engage par là dans une sorte de double jeu qui lui assurera une place à part dans l'art européen. Telle serait finalement l'interprétation de la péripétie de 1506, qu'il resterait à articuler de plus près et à consolider par l'examen du rapport des artistes avec la culture humaniste.

Elle se dégage d'ailleurs des textes du xvi<sup>e</sup> siècle, si on veut bien les interroger de près en tenant compte du fait que — le répertoire des collections entrepris par M.-A. Michiel, un admirateur de Giorgione, mis à part — l'histoire de la « révolution » picturale du xvi<sup>e</sup> siècle à Venise a été faite au moment où Titien dominait la scène. Pino (1548) souligne que Titien est le seul à répondre pleinement au défi flamand dans le paysage (1). Le grand journaliste qu'est l'Arétin et le modeste théoricien qu'est Dolce (1557) minimisent délibérément les initiatives de Bellini et de Giorgione

---

(1) P. PINO, *Dialogo dit Pittura*, Venise 1548. Edition critique par R. et A. PALLUCHINI, Venise 1946 ; indications dans E. BATTISTI, *Le Arti figurative nella cultura di Venezia e in quella di Firenze e Roma nel Cinquecento*, dans *Commentari*, VI (1955), n° 4, p. 241-253, repris dans *Rinascimento e Barocco*, Turin 1960, F. SAXL, *Titian and Pietro Aretino*, conférence au Warburg Institute (mai 1935), dans *Lectures*, Londres 1957 ; M.W. ROSKILL, *Dolce's « Aretino » and venetian Art Theory of the Cinquecento*, New York 1968.

devant les accomplissements de Titien. Mais Vasari, qui a plus de distance critique, ne manque pas d'indiquer le rapport de Bellini à Dürer et — dans des termes fort explicites — le recours de Titien au concours de spécialistes allemands du paysage, *alcuni tedeschi eccellenti pittori di paesi e verzure*, dans la *Fuite en Egypte* de l'Ermitage (1).

*La signature.* Le séminaire du *mardi* a été occupé par le groupement d'une documentation sur les signatures d'artistes avec le souci d'en dégager une problématique, qui n'a guère été envisagée jusqu'ici. Il existe de multiples petites études de détail sur les pratiques médiévales, sur les usages de certains peintres, mais aucune réflexion d'ensemble sur le phénomène même, ses implications personnelles et sociales et ses curieuses modalités.

La première observation qui s'impose est la diversité des comportements, dont on aperçoit mal les règles. Dans quelques pages très générales mais pertinentes de J. Meder, *Die Handzeichnung*, Vienne 1923, p. 687-694, il apparaît que les Allemands signent presque toujours leurs dessins, les Italiens presque jamais et les autres irrégulièrement ; d'autre part les collectionneurs du XVIII<sup>e</sup> siècle ont presque toujours introduit sur les pièces la mention d'un nom qui n'a évidemment pas valeur de signature. Avant d'en rechercher les motivations, il y a lieu d'examiner à travers l'art occidental comment se présentent les signatures, c'est-à-dire les indications données par l'auteur sur lui-même par un procédé signalétique distinct de son style, de sa *maniera*, et qui comporte la mention de son nom. On aperçoit d'emblée trois cas : monogramme, symbole ou nom complet, et trois modes de présentation : sur le cadre et, dans l'œuvre même, en *surimposition*, c'est-à-dire comme une marque sur la surface, ou au contraire en *insertion*, sur un objet glissé parmi les autres. Toutes ces formes de signature sont attestées au XV<sup>e</sup> siècle en Flandre — où Jean van Eyck donne l'exemple — et dans le monde méridional, mais avec des fréquences variables, des associations possibles, et, dans certains cas, des développements qui permettent de conclure à une prise de conscience de ce petit problème.

Il a paru utile de remonter plus haut. Une communication très neuve de M.-M. Gauthier sur les inscriptions médiévales dans les arts précieux a rappelé combien l'idée de l'anonymat des artisans du Moyen-Age est erronée. Les inscriptions et les noms abondent ; toutefois, elles concernent aussi souvent le commanditaire que l'ouvrier. Souvent il s'agit de phrases complètes, où

---

(1) A. MORASSI, *Esordi di Tiziano*, dans *Art veneta*, VIII (1954), p. 156-166 ; T. FOMICIOVA, *I dipinti di Tiziano nelle raccolte dell' Ermitage*, dans *Arte veneta*, XXI (1967), p. 57 et s.

l'objet lui-même invite à la prière en nommant son auteur. Un petit *corpus* de ces inscriptions remarquables a été constitué. On s'est demandé si la marque au poinçon devenue nécessaire pour valider les pièces d'orfèvrerie ne pourrait pas expliquer l'apparition précoce du monogramme dans la gravure. Un travail similaire a été accompli par M<sup>me</sup> François Perrot pour la signature sur le vitrail. On en connaît des exemples aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, à rapprocher de ceux de l'orfèvrerie. Même importance donnée au nom du donateur, dans la période suivante. Celui du peintre-verrier apparaît de façon discrète sur un objet, un ornement, un détail de la composition, souvent sous forme de monogramme, volontiers répété. On en repère un grand nombre de cas, mais rarement monumentalisés comme il est arrivé pour Arnout de Moles à Auch (1513).

Le cas de Jean van Eyck et l'insistance des maîtres allemands à signer les œuvres montrent à quel point il serait erroné de voir un trait spécifiquement méridional dans l'« affichage » du nom de l'artiste. Toutefois, en Italie, les auteurs ont été frappés par ce que rapportent les textes antiques, et en particulier Pline, sur les signatures des artistes. On peut repérer le cheminement d'une remarque de Politien, *Miscellanea*, chap. XLVII, à propos de la formule : ἔποίη hoc est : *faciebat* au lieu de : ἐποίησε, *fecit*, jusqu'à P. Pino, *Dialogo di Pittura*, Venise 1548. Cet emploi de l'imparfait, qui apparaît sur les vases comme sur les statues de l'antiquité, a été interprété comme une marque de modestie, tandis que l'usage du *titulus* est loué comme un moyen d'assurer à l'artiste l'immortalité. (Les passages intéressants, des auteurs anciens, connus depuis longtemps, ont été regroupés par C. Dati, *Vite de' Pittori antichi*, Florence 1667 : *Costume degli artefici antichi di scriver nell'opere i nomi loro*). Ces précédents antiques ont évidemment compté à la Renaissance, mais ce n'est pas partout en Italie, c'est dans le Nord et plus particulièrement en Vénétie que les usages se sont définis vers la fin du XV<sup>e</sup> siècle par le passage du phylactère (banderolle) au *cartellino* (étiquette, feuillet ou plaquette), comme l'a montré Z. Wazbinski dans *Pantheon*, 1963, p. 278-283. Cette pratique, qui semble partir de Padoue, sera adoptée par les grands ateliers comme celui des Bellini ou de Carpaccio et prend avec la mention : *venetus* une valeur de « trade-mark » pour les œuvres destinées à l'exportation. Chez Carpaccio, la rédaction même du *cartellino* est intéressante — outre sa place dans l'ouvrage — en raison de l'orthographe variable du nom, des recherches savantes du texte : *finxit* au lieu de *pinxit*, et même *fingebat*, et des types d'écriture : cursive ou monumentale, et rejoignant parfois les modèles épigraphiques.

On peut opposer les peintres à signature constante, ou presque, comme Raphaël, à ceux qui ne signent jamais comme Léonard ou Botticelli — ou dans le Nord, Breughel qui signe pratiquement toujours et Quentin Metsys qui apparemment n'y tient pas. Mais on est embarrassé pour rendre compte

de ces disparates. Au xvii<sup>e</sup> siècle, on trouve la marque régulière de Vermeer qui a donné lieu à un essai de chronologie par les moyens graphologiques (P. Johansen, dans *Oud Holland*, 1920, p. 185-199), mais aussi l'extrême discrétion de Poussin. J. Thuillier, commentant les signatures de Georges de La Tour, a observé qu'un acte notarié de 1638 révèle une nouvelle graphie du nom en rapport avec ce qu'on lit sur le *Tricheur* et la *Bonne-Aventure*, soit que le peintre ait adopté dans la vie sa griffe d'artiste, soit qu'il faille reporter les deux tableaux au delà de 1638. Considérant ce qui se passe au xviii<sup>e</sup> siècle, G. Brunel a souligné la fréquence des signatures, disposées sans imagination et faciles à imiter, mais aussi leur absence chez Watteau, leur rareté chez Fragonard. On se gardera donc de lier trop étroitement la signature aux préoccupations commerciales, tout en reconnaissant, comme l'a bien indiqué Max Friedländer, qu'elle tend à être apposée avec soin dans les ouvrages d'atelier, qu'elle valorise. Et le phénomène se prolongera au siècle suivant avec les cas, bien connus, des artistes qui entérinent des copies ou même des imitations d'élèves, c'est-à-dire des faux, par des signatures vraies.

A ce point, il était intéressant d'examiner des autographes. Grâce à l'obligeance du Dr. C. van Hasselt, il fut possible d'étudier à l'Institut néerlandais les lettres et documents où apparaissent les signatures des maîtres ; les traits de l'écriture, en raison des accents de la plume, ne se retrouvent pas sur le tableau, mais les différences graphologiques apparaissent de façon très remarquable et invitent à considérer la signature comme un document graphique, à confronter avec le style même du dessin et de la touche. Une autre expérience révélatrice fut faite dans une réunion où les peintres André Masson et Zao-Wou-Ki dialoguèrent avec le groupe du séminaire pour commenter l'emploi de la signature et des inscriptions dans la peinture d'Extrême-Orient. L'écriture, étant comme la peinture l'œuvre du pinceau, joue un rôle plus envahissant et occupe librement des zones entières de la composition. Mais on a attiré notre attention sur le fait que les grands morceaux de textes qui viennent ainsi occuper le ciel ou un intervalle du paysage sont souvent, outre la signature (avec titres) et le commentaire original de l'artiste, des marques de collectionneurs avec noms, cachets et commentaires, introduits de manière ostentatoire aux places les plus favorables. Pratiques qui s'éloignent doublement de ce que connaît l'Occident.

Ces confrontations ont permis d'aborder avec fruit le cas de Victor Hugo : P. Georgel a conduit une analyse forte et exhaustive de ce cas exceptionnel où le poète, obsédé par son nom, se plaît à l'écrire quand il dessine, exploitant son aspect graphique ou monumental dans toutes sortes de figurations symboliques, que vient au reste compléter l'apposition d'une signature de type courant. Toute une « poésie » du mot écrit se définit à travers cet exemple exceptionnel. La spéculation de Hugo est toutefois à mettre

en rapport avec les tendances naissantes de l'affiche, de la caricature, autant qu'avec les libertés du dessin romantique. Le problème de la signature, assorti de fantaisies nouvelles, rebondit ainsi jusqu'à notre temps.

Un essai de classement sur la base rigoureusement sémiologique, que permet la théorie de Ch. Pierce, a finalement été esquissé par J.C. Lebenztein. La signature étant inscription qui ne doit pas entièrement résider dans le champ du tableau, les solutions apportées au problème se laissent assez nettement systématiser en fonction des trois notions d'indice, icône et symbole. Les deux cas les plus remarquables sont ceux où elle tend à être absorbée grâce à sa facture même par le tableau : Seurat, Mondrian, et où, inversement, le tableau devient signature : Klee (*Clef brisée*).

Au terme de ces réunions, il est apparu qu'on pouvait envisager une publication des résultats du séminaire en 1974.

#### MISSIONS ET CONFÉRENCES

Conférence inaugurale du Congrès de l'Association Guillaume Budé à Rome, 13 avril 1973.

Conférence au Colloque international de l'I.C.O.M.O.S. à Cordoue, 3 mai 1973.

Direction d'un séminaire sur l'architecture de la Renaissance en France au Centre d'Etudes supérieures de la Renaissance de Tours, 14-17 mai 1973.

Conférences à l'Université de Copenhague, 21 et 22 mai 1973.

Conférence inaugurale du *National Art Collecting Fund* à Londres, 13 juin 1973.

Président du Comité français d'Histoire de l'Art.

Direction de la *Revue de l'Art*.

Vice-Président du Comité national de l'Inventaire général de la France.

#### PUBLICATIONS

— *Vasari économiste (Mélanges en l'honneur de Fernand Braudel, Toulouse, 1973, p. 146-150).*

— *A propos d'un faux « primitif »* (*Kunsthistorische Forschungen*, Mélanges Otto Pächt, Vienne 1973, p. 199-204).

— *La Galerie François I<sup>er</sup> de Fontainebleau* (*Revue de l'Art*, n° 16-17 : Introduction et direction du recueil).

— *La théorie du milieu à la Renaissance* (*L'uomo e il suo ambiente*, Colloque de 1972, Fondazione Giorgio Cini, Florence, 1973, p. 161-180).