

Art et civilisation de la Renaissance en Italie

M. André CHASTEL, membre de l'Institut
(Académie des Inscriptions et Belles-Lettres), professeur

Dans une lettre de juin 1489 Erasme — qui n'a guère que vingt ans — fait l'éloge de l'art contemporain et de la capacité des artisans : *opificum industria*. Or, ce développement est copié littéralement d'un passage de la préface de L. Valla aux *Elegantiae linguae latinae* (1440). Il définit, en fait, un lieu commun que l'humaniste du Nord emprunte à son maître italien. Il n'est pas nécessaire de douter de la sincérité du jeune théologien ; toute formule en ce domaine venait d'Italie. On peut même montrer que la conscience de l'originalité septentrionale dans l'art, la découverte de son « identité » au sein de la culture occidentale, se coulent dans des termes empruntés au monde méridional. Pour bien l'établir il a paru essentiel de commencer par examiner les réactions des milieux flamands à l'ouvrage fondamental de Vasari : *les vies d'artistes*, paru en 1550.

La première « description » géographique et historique des Pays-Bas a été l'œuvre du Florentin Luigi Guicciardini parue en 1567 à Anvers ; le chapitre consacré à Anvers comporte un abrégé de l'histoire de la peinture flamande dont — chose stupéfiante — l'essentiel est tiré des indications éparses dans le traité de Vasari, avec en addition quelques noms d'artistes vivants, que Vasari intégrera à la nouvelle édition de son ouvrage en 1568. Il y est fait cercle liégeois. L. Lombard (1501-1566) était un « italianisant » de la génération enthousiaste et sans réserve à la leçon de l'Italie en général et au travail de l'historien. Il a donc paru utile d'étudier ce que nous avons proposé de nommer « le cercle de Liège », point d'appui solide de la culture méridionale en Belgique, dont l'importance n'a peut-être pas encore été bien appréciée.

Lamponius (1532-1599), poète, épistolier, peintre et orfèvre, a rédigé une vie de Lambert Lombard parue en 1565, destinée à servir de manifeste à ce cercle liégeois. L. Lombard (1501-1566) était un « italianisant » de la génération précédente, qu'on loue d'avoir assimilé l'apport des « maîtres » modernes sous la forme de règles de l'art constituant une « grammaire » et celui

des anciens, rendu familier par l'étude des médailles. Mais le même Lampsonius, stimulé par l'ouvrage de Vasari publié en 1572 un recueil de portraits des peintres du Nord *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies*, qui comporte une épigramme laudative pour chaque artiste. Cet ouvrage un peu maigre mais significatif sera le point de départ du travail de Carel van Mander (1548-1607) : *Het Schilder Boek* (1604), entièrement conçu à partir de l'exemple de Vasari qui, une fois de plus, est cité pour des épisodes-clefs comme l'« invention » de la peinture à l'huile par Jan van Eyck. La documentation italienne précède toujours la narration des Flamands.

Il y avait toutefois des réactions très différentes. Une réédition de planches montrant les portraits des Papes par Panvinio (1568), eut lieu à Strasbourg en 1572 et cette publication fut précédée d'une plaquette du Strasbourgeois J. Fischart, qui est une longue et vive protestation contre les prétentions des « Welches » à dominer la culture : Vasari a méconnu les grands architectes allemands, minimisé le rôle des grands graveurs Martin Schön (= Schongauer) et Dürer. C'est au Nord des Alpes que s'est produit « la restitution, le déploiement et l'élévation » de l'art. Il y avait donc dans ce milieu alsacien le sentiment d'une originalité germanique — et même dans certains cas d'une priorité —, qui s'était d'ailleurs manifesté dès la fin du xv^e siècle dans beaucoup d'occasions.

Le Midi est dénoncé comme corrompé et jaloux ; les Italiens traitent indignement les Allemands de *hebetes et inertes* (U. v. Hutten, 1518). Il a paru intéressant d'examiner à ce propos les dénominations en usage ; elles s'entrecroisent curieusement : *welche* (dont l'étymologie est *gallicus*) s'emploie pour désigner tout ce qui est latin d'origine, les Français ou, aussi bien, les Vénitiens. Inversement les *tramontani* englobent les *todeschi e francesi* (chez Filarete, vers 1470) ; *fiaminghi* couvre à la fois les Pays-Bas et l'Allemagne rhénane : *Germania alta et bassa*. Plus singulier l'emploi constant à Venise, du terme : *Ponentini* (= Occidentaux) pour désigner les Flamands. Chacun de ces termes est géographiquement imprécis mais associé à des valeurs ou à des insuffisances. On observe autour de 1500 une tendance assez générale à attribuer une certaine vocation à chacune des « nations » occidentales.

Tout le monde semble alors reconnaître la supériorité du Nord dans les techniques, du Sud dans les discours. Il reste à préciser la modalité et la portée des échanges. Dans deux cas le va-et-vient des données artisanales a été essentiel. La gravure qui va changer le cours des arts prend simultanément son départ à Florence et en Alsace ; mais les estampes de Schongauer sont appréciées en Italie, celles de Mantegna copiées par Dürer, Marc-Antoine démarque impudemment Dürer mais ses gravures d'après Raphaël seront étudiées de près par les praticiens d'Anvers, etc. C'est ce mouvement d'aller et retour qui nous semble avoir été la clef de l'évolution. Pour la tapisserie dont l'importance n'est pas appréciée comme il conviendrait, il n'y a pas de

doute qu'elle était un produit du Nord : les *arazzi* (= œuvre d'Arras) sont diffusés depuis le xv^e siècle dans toute la péninsule. Mais le mouvement est inversé par la venue des Cartons de Raphaël pour les *Actes des Apôtres* à Bruxelles en 1517, la venue de Thomas Vincidor (étudié récemment par N. Dacos) qui élabore une deuxième série en 1521 ; cartons qu'utiliseront L. Lombard et beaucoup d'autres.

Si l'on considère une autre production de circulation facile : la miniature, il suffit de remonter aux années 1400 pour constater, comme l'ont mis en évidence E. Panofsky et M. Meiss, que de multiples motifs italiens ont été ainsi apportés à Paris (types, schémas de composition...) et par-là acheminés vers le nord. D'autre part, comme l'a établi il y a longtemps A. Warburg, des modèles de costumes bourguignons hautement fantaisistes, des scènes satiriques et bouffonnes... ont été véhiculés vers l'art italien par le dessin puis par la gravure dès la moitié du xv^e siècle. De telle sorte qu'on peut de moins en moins séparer les deux développements, au fur et à mesure qu'ils s'opposent.

La sculpture conduit aux mêmes conclusions. L'art du bois est une spécialité allemande mais il y eut dès le xv^e siècle une sorte d'invasion d'œuvres dues à des sculpteurs allemands dans la Vénétie, où dès 1422 se manifeste un sculpteur maintenant bien repéré : Egidius de Wiener Neustadt, dans le Frioul, dans les Marches où les *Pietà* des églises sont pratiquement toutes l'œuvre de *Todeschi*, et jusqu'à Florence, avec l'extraordinaire *Saint Roch* de l'Annunziata, sur lequel Vasari écrit une page enthousiaste et qui est un ouvrage de Veit Stoss (vers 1515). Nous nous sommes servis pour cet épisode du beau travail de Max Baxandall, 1980. Inversement, les bronziers d'Augsbourg, place forte de l'italianisme, favorisé par les Fugger, adaptent la médaille et les petits bronzes des modèles italiens, comme vient de le mettre en valeur une grande exposition locale (1980). A Nuremberg le même travail est accompli par la famille des Vischer.

En ce qui concerne la peinture (mise à part la fresque qui est purement méridionale), le xv^e siècle est dominé par la supériorité technique incontestée des Flamands, comme n'ont cessé de le répéter les Italiens, après Bart. Fazio, 1456. L'aura de légende née autour de la peinture à l'huile peut seule expliquer le roman historique compliqué rapporté par Vasari un siècle plus tard : voyage d'Antonello de Messine en Flandre auprès de Jan van Eyck, secret transmis à Domenico Veneziano que Castagno assassine pour le garder à lui seul. On est loin d'être parvenu à une explication certaine de la « révolution eyckienne ». Elle ne peut certainement pas avoir consisté à utiliser l'huile (de colza ou de noix) comme support de la couleur, car l'huile était depuis longtemps en service. Il est probable qu'il s'est agi d'employer une essence distillée avec l'huile siccative pour lui donner la fluidité nécessaire, cette essence étant volatile ne peut qu'être supposée, comme l'a bien marqué P. Coremans, 1953. Mais les analyses de laboratoire démontrent qu'en Italie

la technique traditionnelle de la tempera (au liant d'œuf) a été longtemps employée *simultanément* avec l'huile, même au xvi^e siècle.

Ce qui était admiré dans la peinture flamande, c'était l'intensité chromatique et l'exploitation des reflets. De Fazio à Summonte, 1524, tous les auteurs le répètent. En effet les grands ouvrages eyckiens contiennent en abondance des accents lumineux et des images reflétées. Ce trait particulier fournit une sorte d'*indice technique* d'influence eyckienne et plus généralement d'impact de la manière flamande : on en a esquissé la courbe initiale, qui devra être contrôlée de près l'an prochain et prolongée au xvi^e siècle.

La *polarisation* du Nord et du Midi sous la forme de deux centres puissants et reconnus comme tels est un fait incontestable et présent à la conscience de tous : le Nord plus industriel, le Midi plus ingénieux. Le problème se pose en termes de concurrence et d'interaction éventuellement accompagnées de rejets ; en tout cas il ne convient plus de s'en tenir à l'idée de domaines isolés, évoluant sans contact, mais le sens des relations et les inversions possibles du mouvement sont à préciser à chaque moment. L'examen des représentations de l'atelier de l'artiste en est déjà l'indication : très tôt dès 1450 env. les Flamands tirent parti des images de Saint Luc peignant la Vierge, que les Italiens n'exploitent pas ; les graveurs allemands, Burgkmair, Weiditz (1532) déploient l'image flatteuse de l'atelier visité par les princes. Mais c'est avec la gravure d'Ag. Veneziano, 1531, qu'apparaît la scène du *studiolo* pourvu d'antiques et qualifié d'*Academia*, et c'est Vasari qui dans le décor de sa maison et de la chapelle de Saint Luc à l'Annunziata (ca 1560), donne la version durable de l'atelier, amplement reprise par les maîtres du Nord.

*
**

L'étude des contrats d'artistes n'a été faite que d'une manière incomplète par les documentalistes ou d'une manière occasionnelle par les historiens. Pour les xv-xvi^e siècles allemands, on dispose d'un examen systématique de H. Huth, *Künstler uns Werkstatt der Spätgotik*, Augsburg, 1923, qui a recensé 64 contrats de 1448 à 1533. Pour la France méridionale l'ouvrage de H. Lalande sur *les primitifs français*, Marseille, 1932, a réuni une masse abondante de matériaux, dont on peut toutefois se demander si elle autorise des conclusions générales. Pour l'Italie le précieux travail de H. Wackernagel, *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance*, Leipzig, 1938, et celui de H. Lerner-Lehmkuhl, *Zur Struktur des florentinischen Kunstmarktes im 15 Jh.*, Wattenschlid, 1936, ont éclairci sous beaucoup d'aspects les relations entre les artistes et la commande, mais l'étude détaillée des contrats, dont l'importance était bien soulignée, restait à faire. Un chapitre intéressant de W. Bombe, *Geschichte der peruginer Malerei*, Berlin, 1912, peut toujours servir de point d'appui à cette fin. On dispose enfin d'une dissertation de New York (1965), récemment publiée : *Artist's contracts of the early Renaissance*, New York, 1977, qui a donné une première articulation de l'ensemble du problème.

La question reste donc assez neuve et il a paru utile de l'explorer d'aussi près que possible, en raison des idées fausses qu'une connaissance superficielle des documents peut aisément mettre en circulation ; par exemple, pour la *Madone entre les deux Saint Jean* dite des Bardi (Berlin) il a été donné à Botticelli deux florins pour l'or, deux autres pour l'outremer et trente-cinq pour son salaire ou selon la formule du contrat : *per suo pennello*. J. Mesnil avait vu là autrefois une marque intéressante d'attention à l'originalité, une sorte d'hommage au talent (Botticelli, 1938). La comparaison avec les contrats de l'époque permet d'affirmer que c'est là une expression toute faite, dont il n'y a rien de particulier à tirer. Assez significatif est le prix relativement bas accordé au peintre ; mais il serait erroné d'en conclure que celui-ci n'est pas — ou n'est plus — estimé. Dix ans plus tard en 1496 l'*Epiphanie* de son élève Filippino Lippi pour le couvent de San Donato a Scopeto rapporte 300 florins et la comparaison semble écrasante ; mais le panneau est plus grand d'un mètre et surtout comporte une foule de figures, quand celui de Botticelli n'en offre que trois. Ce sont ces données terre à terre qui figurent de préférence dans les textes des contrats.

La première question préjudiciable est de savoir si nous possédons assez de documents de ce genre qu'on puisse en tirer légitimement quelques indications. La réponse est positive. Depuis la fin du XIII^e siècle pour l'Italie, le début du XV^e pour l'Allemagne et la France, on connaît un nombre finalement considérable : plusieurs centaines, de ces accords écrits entre peintres ou sculpteurs et commanditaires. On doit donc distinguer plusieurs cas, l'accord verbal, non suivi de contrat en forme est assez fréquent, mais plutôt, semble-t-il, dans le nord moins « formaliste » que le midi, qui se trouve scellé par la livraison de matériaux (panneau, couleurs...) à l'artiste et peut être assorti d'un petit paiement *pro arra*, ces détails nous étant connus par des pièces écrites ou des notes ; en second lieu, il peut y avoir enregistrement dans un document à valeur officielle : *Deliberazioni*, Actes publics..., où tout les points de la convention passée sont énumérés sans qu'on ait besoin d'élaborer une autre pièce ; enfin, le contrat devant notaire, selon les formulaires accrédités ou parfois avec des variations, procédure extrêmement courante, sinon générale, en Toscane, par exemple, ou dans le midi provençal (le tout probablement accompagné à l'origine d'un serment).

Un simple balayage documentaire révèle donc une quantité notable de ces contrats, qui concernent les plus grands : Duccio, Ghiberti, Verrocchio, Pérugin, Michel-Ange, ou des *minores* comme Neri di Bicci. Il n'y avait pas de *formularium*-type, mais la nature des stipulations reste pratiquement la même jusqu'au XVI^e siècle, avec des nuances particulières, qui méritent toujours l'attention. On a donc examiné de près un certain nombre de cas pour bien établir le caractère et la portée des clauses. D'abord le contrat extrêmement détaillé du 9 octobre 1308 où dans un style notarial implacablement répétitif le représentant de la fabrique de la cathédrale de Sienne

conclut un accord avec Duccio pour la fameuse *Maestà* du maître-autel : cette pièce est au centre d'une interminable discussion entre les érudits, puisque l'œuvre ayant été présentée en 1311, il faut supposer une exécution très rapide (J. White), ou de nombreux collaborateurs (J.H. Stubblebine). Le texte du document concerne les modalités de paiement et les conditions de travail ; n'aurait-il pas été précédé d'un contrat-programme (disparu) antérieur de deux ou trois ans (J. Pope-Hennessy). Des difficultés ayant surgi on a pu refaire un accord sans revenir en détail sur les stipulations précédentes. La question se pose en effet assez souvent, par exemple pour le document de 1471 concernant le retable de Saint Wolfgang par Pacher, qui reste vague sauf pour le règlement.

Le contrat d'Enguerrand Quarton avec le représentant de la communauté des Chartreux d'Avignon, a été publié et étudié par Ch. Sterling, 1938. Il comporte le schéma de la composition avec neuf fois la mention : « à l'ordonnance du dit maître » ou « selon l'avis du dit maître », ce qui délimite la part d'initiative du peintre. La formule : « montrera toute sa science » ne fait qu'adapter le *quam melius poterit* des rédactions latines et fait partie des clauses de style dans le monde artisanal. La confrontation avec les nombreux documents concernant Piero della Francesca, commodément regroupés par E. Battisti, 1977, a été assez fructueuse : l'artiste connu sans doute pour sa lenteur ou sa désinvolture a visiblement été enfermé dans des conditions d'exécution exceptionnellement rigoureuses. Mais surtout on est frappé du fait que le modèle à imiter est défini avec précision non seulement pour une bannière (perdue, 1466) mais aussi pour le polyptyque de la Miséricorde (1445, livré vers 1462). D'après d'autres exemples, comme celui de Fiorenzo di Lorenzo qui signe la *cedola* (contrat) en 1472 et ne livre son triptyque qu'en 1491 (dossier dans l'ouvrage de W. Bombe), on s'aperçoit que la non-exécution des accords n'entraîne jamais de poursuites, seulement une nouvelle négociation. Mais la commande passée à Gaspard Isenman de Colmar par la Collégiale de Colmar en 1462 prévoit un paiement échelonné et met au compte du peintre toutes les réparations éventuelles (notice de Chr. Heck). S'il n'y a pas un modèle à remplacer (Piero della Francesca) ou à imiter (B. Gozzoli), on a presque toujours une esquisse, *disegno*, sur lequel on se met d'accord (Ghirlandajo) ou pour la sculpture un *modello* ; la pièce est souvent jointe au contrat et déposée. Il vaudrait évidemment la peine de constituer un dossier de ce type de dessins. D'autant plus que l'usage était général et s'est continué jusqu'au xvii^e siècle, comme on l'a confirmé en étudiant un contrat de 1649 pour un tombeau d'Artus Quellin (M^{lle} V. Gérard), et des documents espagnols concernant le sculpteur Felipe de Borgogna et sa *muestra*, schéma ou maquette, en 1503 (N. Raynaud). Parfois, seul subsiste le *schizzo* comme il est arrivé pour une très curieuse composition de 1466 à l'église Saint-Antoine de Padoue. Inversement, chaque fois que le contrat est muet sur le programme, c'est qu'un livret ou un plan était

élaboré par ailleurs : il semble qu'il en ait été ainsi pour le décor de la *Libreria* de Venise après 1556 (M. Hochmann).

Les mêmes observations sont à faire pour les vitraux, où interviennent toutefois des indications précises ((M^{me} Perrot), sur les « échafauds » des entrées : loge royale de Nantes, 1551 (A.M. Lecoq), pour les tombeaux : des marchés concordent avec les contrats pour le tombeau de Valentine Balbiani par J. Pilon, 1573 et 1974 et comportant dessins et modèles, avec l'indication utile au sujet des ornements « lesquels dépendent de la volonté de l'ouvrier » (F. Ch. James). Pour l'architecture enfin où un plan mesuré est joint à l'accord notarié de 1567 à Blois, qui ne concorde d'ailleurs pas entièrement avec les données du contrat (J. Guillaume et M^{lle} A. Cosperec). Les éléments graphiques et la partie écrite ne coïncident pas toujours. Ce qui inviterait à conclure que les formalités de la rédaction n'avaient pas toujours dans le détail la valeur d'un témoignage rigoureux.

A. C.

*
**

Septembre 1980, Colloque International de Mexico : *La Chapelle funéraire des Médicis*.

Octobre 1980, Nancy, Colloque sur le Patrimoine : *L'Histoire de l'Art, élément de culture*.

Octobre 1980, Bischenberg, Colloque sur les Inventaires européens, organisé par la Direction du Patrimoine, ministère de la Culture.

1-11 juillet 1981, Direction (avec Jean Guillaume) du colloque sur *Les Traités d'architecture à la Renaissance*, Centre d'études supérieures de la Renaissance, Tours.

14 juillet 1981, Participation au titre de la *Revue de l'Art*, à la présentation officielle de la nouvelle série du *Bollettino d'arte* au Palais du « Poligrafico dello stato », Rome.

PUBLICATIONS

Préface : Editoraux de la Revue de l'Art (Collection Champs, Flammarion), 1980.

Sémantique de l'Index, dans « Storia dell'Arte » (en l'honneur de G.C. ARGAN), 1980.

La Sphère et le Cube dans « Avant Guerre », N° 2, 1981.