

## Art et civilisation de la Renaissance en Italie

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

### *Les relations Nord-Sud à la Renaissance (II)*

La polarité du Nord « Industriel » et du Midi « ingénieux » a été établie par les analyses de l'an dernier comme l'une des clefs de la dynamique artistique de l'époque, du moins pour la peinture. Elle va conduire celle-ci à une situation qui ouvre l'art moderne tant par la notion de *maniera*, nécessairement issue de confrontations incessantes, que par l'apparition de nouveaux « registres » de l'expression, et finalement par la définition progressive de « genres » plus ou moins autonomes : nature-morte, paysage, recherchés et donc encouragés par des clientèles averties. Notre propos était de rechercher maintenant de façon aussi précise et capillaire que possible ces mouvements de va-et-vient qui combinaient l'*industria* des uns et l'*inventio* des autres, et dont la cohérence ne semble pas avoir été vue jusqu'ici par les historiens.

Trois cas-types s'imposent à l'attention. D'abord l'activité de Colantonio à Naples, au moment de la réception, maintenant bien connue, des tableaux eyckiens et de la formation d'Antonello de Messine. Vers 1440-1450 les contacts de l'extrême sud sicilien et napolitain avec la Flandre ouvrent une ère nouvelle. Cette évidence ressort des travaux récents et des informations apportées par l'exposition de Messine (automne 1981) ; l'hypothèse d'un voyage d'Antonello aux Pays-Bas, soutenue par la tradition, mais généralement tenue pour absurde, est de nouveau prise au sérieux (J. Wright, « Art History », mars 1980). Elle permet de mieux interpréter l'écart entre les œuvres de la période napolitaine et les œuvres dont on tend maintenant à retarder la date vers 1470 : *Saint Jérôme* (Londres) et 1475 : *Ecce Homo* (id.) (G. Previtali, « Prospettiva », n° 20, 1980). Nous avons avancé l'idée que le panneau du Saint Jérôme combinant toutes les nouveautés de la peinture doit être tenu pour un véritable tableau-démonstration.

En Lombardie, dès 1460, des contacts avec les ateliers flamands sont bien établis ; à Gênes des commandes sont adressées avant et après 1500 à des

ateliers de Bruges ; les œuvres flamandes pullulent dans la région et la venue de jeunes maîtres : Quentin Metsys, Joos van Cleve, n'a rien d'improbable (A. Morassi, 1951). Mais le premier « voyage d'études » d'un maître du Nord clairement attesté est celui de Jean Gossaert dit Mabuse, acheminé à Rome en 1508 avec l'ambassade de Philippe de Bourgogne (M. Sterk, 1980). On s'est efforcé d'exploiter complètement ce remarquable dossier. D'une part on sait avec exactitude ce que Gossaert a rapporté d'Italie : des dessins d'après l'antique et l'idée de figures mythologiques, qu'il développera plus tard au château de Suytburg pour son patron. Aucun contact n'est perceptible avec l'art italien contemporain. C'est là un fait capital : l'autorité du métier flamand était telle que ce sont les œuvres de Gossaert qui vont se trouver en Italie : ainsi le diptyque peint pour A. Siciliano (auj. coll. Doria). D'autre part Philippe n'a pas cru — à ce qu'on sait — devoir rapporter d'Italie des œuvres d'art ; ses collections, bien connues, montrent un attachement à peu près exclusif aux grands noms flamands. Parler de pré-Renaissance à propos de ce voyage n'a pas plus de sens que pour Marguerite d'Autriche, la petite nièce de Philippe, devenue en 1507 Régente des Pays-Bas ; elle transfère à Malines ses vastes collections d'art et ne cesse de les accroître : avec les tapisseries et les orfèvreries, ce sont les vieux maîtres flamands de Van Eyck à Bosch, qui sont exclusivement à l'honneur.

Jacopo de' Barbari est le premier et presque le seul peintre italien qui se soit fixé au nord des Alpes, où il fut tour à tour au service des princes allemands, de la Régente et de Philippe devenu l'Amiral de la Mer. Son rôle, qu'on a essayé de serrer de près, a dû être capital, de 1501, où il quitte Venise, à sa mort entre 1511 et 1516. L'amitié avec Dürer dès 1494, la lettre au duc de Saxe en 1503, confirment son souci d'apparaître comme un pédagogue, un propagandiste de l'art moderne, savant, « antiquisant » ; ses thèmes mythologiques ont stimulé Dürer (E. Panofsky, 1920) et probablement Gossaert, orientation nouvelle dont était encore loin par exemple, l'auteur du décor pseudo-humaniste « à l'antique » de l'hôtel Busleyden (Dhanens, 1951). Si le portraitiste nous paraît faible, ses nus gravés et la *nature-morte à la perdrix* de 1504 (Munich) ont impressionné Dürer, Cranach ; ses couples bizarres préparent l'avènement de la scène de genre. Mais tout compte fait, cette intervention de la culture méridionale pousse d'abord les artistes du nord des Alpes à approfondir leurs préoccupations propres.

Comme on l'avait indiqué l'an dernier, c'est seulement vers 1520 avec l'arrivée à Bruxelles des dessins de Raphaël pour la grande tenture des « Actes des Apôtres » qu'un choc novateur s'est produit. La réaction de Van Orley chargé de superviser le tissage le montre bien : dans le tableau de la *Patience de Job*, il cherche un effet de mouvement exceptionnel. Seul, avant lui, Quentin Metsys avait déjà procédé à un lent et habile filtrage dans la manière flamande des formes méridionales, mais exclusivement à partir des inventions variées de Léonard et des « léonardistes ». Malgré la pré-

sence de la *Madonne* sculptée à N.-D. de Bruges dès 1506 le prestige de Michel-Ange n'intervient guère dans l'évolution du Nord qu'à partir des années 30 et suivantes et très nettement après le retour de Martin Heemskerck de son long séjour romain.

Entre-temps, on observe une circulation de plus en plus rapide des œuvres et des voyages d'artistes plus nombreux et surtout plus significatifs : Van Scorel de 1520 à 1524 parcourt l'Allemagne, l'Orient, et Rome ; Dürer fait une longue tournée (1520-1521) aux Pays-Bas. Ce qu'il faut souligner ici, c'est le renforcement nouveau des relations professionnelles. La société des artistes multiplie les liens et les échanges, que concrétisent copies, réductions, gravures... Dès lors, on comprend mieux le phénomène que nous voudrions appeler : la vogue des tableaux-démonstration, dont l'un des plus manifestes est le *Saint Luc* de Heemskerck (1532, Rennes, exposition 1974). Il nous a même paru possible d'illustrer le nouvel état d'esprit par l'examen d'un motif minuscule, provocant et curieux, celui de la *mouche peinte*. Les Italiens et les Flamands ne cessent de communiquer dans les spécifications du métier.

L'un des phénomènes qui s'accroissent alors est celui de la spécialisation avec l'apparition de « genres » (*Bildgattungen*) qui jusque-là étaient associés et souvent brillamment combinés dans des compositions complexes. Vers 1515 Quentin Metsys ajoute les figures à un paysage d'ailleurs exceptionnellement riche et animé de Patinir : *Saint Antoine* (Prado). On a des exemples du même comportement en Lombardie, dans une composition, célèbre en son temps, de C. da Sesto et Bernazzano (coll. Milan). Les choses vont plus loin avec les débuts lents puis l'émancipation en tableaux indépendants de ce qu'on nomme de façon peu satisfaisante la « scène de genre ». Le découpage et l'isolement du motif fait tout : le bœuf de *Aertsen*, vestige d'une Nativité (Amsterdam) le montre bien. La représentation change de valeur quand les éléments sont détachés du contexte. D'autre part, on découvre l'intérêt cocasse des brusques changements de registre ; la vogue de la « physiognomonie » recommandée par les théories humanistes et l'humour sarcastique des Flandres font le nécessaire : des mauvais lieux peints par Van Amstel (si c'est bien lui le « monogrammiste de Brunswick »), aux tableaux de *cose ridicole e facete* » par N. Frangipane vers 1550 (B. Meijer, 1972), en attendant Pieter Van Laer avec qui est baptisée enfin la « *bambocciata* ». Le va-et-vient du Nord au Midi est constant. Le poids de l'inclination moraliste et satirique du Nord est certes considérable. Mais avec les Carrache, les Italiens rejoignent à leur manière le mouvement.

La contribution du Midi est plus manifeste dans l'apparition de la nature-morte. Nous avons tenté de le préciser à partir d'une *Annonciation* de Garofalo, vers 1510 (Fondation G. Cini, Venise) en tenant compte de la notion de *parerga* ou accessoires traités de façon autonome dans certains cas. Des travaux classiques ont bien établi (Gombrich, 1953) l'importance

des contacts, émulations, et des oppositions qui en sont la conséquence, dans ce domaine, comme dans celui du paysage. Nous nous sommes contenté de les rappeler, mais en soulignant combien tous ces phénomènes sont liés et se corroborent les uns les autres. La formule célèbre qui est en évidence dans l'épigramme de Lampsonius sous le portrait de Van Amstel (1572) : au Nord le paysage, au Midi la figure, indique bien l'espèce de partage des responsabilités professionnelles, auquel on est parvenu après un siècle de mouvements entrecroisés.

Nos analyses tendent ainsi à constituer une histoire de l'art de l'Occident capable de faire la part des différences nationales — peu à peu accentuées par ce mouvement même — au sein d'une unité fondamentale. A cet égard les historiens belges n'ont pas toujours été bien inspirés, comme l'a fort bien indiqué récemment encore N. Dacos (1980). Le tableau toutefois ne serait pas complet, si l'on omettait les brusques changements de registre, dans le transfert des compositions ; par exemple la Vénus d'Urbin de Titien embourgeoisée chez Sustris (Amsterdam)..., et surtout les contre-mouvements bien perceptibles de part et d'autre vers 1540. L'épanouissement et le succès des « drôles » est, selon nous, une des réponses ironiques et gaillardes au « grand style » italien, maintenant trop bien connu. Plus capables d'analyse intellectuelle, les méridionaux dénoncent l'attention abusive des Flamands aux minuties du paysage (Michel-Ange), la banalisation de celui-ci (Vasari), le « fini » excessif des Flamands italianisés comme Calvaert, etc. Les réactions qui se font jour dans le dernier tiers du xvi<sup>e</sup> siècle contre l'excessive *diligentia* de l'artiste-artisan nordique, préparent les plus intéressants développements de l'avenir : ainsi, Van Mander discerne dans son poème de 1500 deux *maniere*, l'une plus stricte, l'autre plus libre et plus éloquente.

Mais l'essentiel de ces mouvements complémentaires et contrastés tient sans doute à l'affirmation définitive du *tableau de chevalet* comme lieu privilégié de la peinture, entité nouvelle propice aux échanges commerciaux, agréable aux amateurs (analyse de F. Baumgart, 1935). A notre sens l'apparition de ce *medium* ne se comprend bien que comme conclusion de la longue confrontation professionnelle du Nord et du Midi.

\*  
\*\*

Une des préoccupations majeures de nos séminaires a été la *figure*, c'est-à-dire l'ensemble des principes de la représentation à partir des préceptes et de la pratique. En étudiant le « geste » (1978-1979-1980) nous avons aperçu l'importance de la notion de *moto* (« mouvement expressif ») : elle apparaissait comme nécessaire et suffisante à Alberti pour rendre compte des règles de l'expression et elle prit une importance énorme chez Léonard et ses successeurs (Lomazzo, *Trattato*, 1584).

Mais, curieusement, le même terme est appliqué par ces critiques et théoriciens aux draperies : ainsi, Lomazzo, II, ch. 22 : *dei motti di tutte le sorti di panni*. Dès lors, il devient intéressant de considérer les études, si abondantes dans les ateliers florentins, chez Dürer, etc., de tombants, d'étoffes froissées, comme la mise au point de *signa* à fonction expressive implicite mais forte. Les réflexions modernes sur ce thème sont extrêmement rares. On observe une fois de plus que l'histoire de l'art ne s'est pas suffisamment attachée aux notions anciennes. Nous nous sommes contenté de fixer quelques épisodes majeurs, sans nous engager dans l'étude méthodique qui s'imposerait, car le drapé, s'il commande incontestablement le « style » de la figure, apparaît comme une solution au problème plus général du vêtement dans la représentation, et celui-ci oblige à former une idée du problème plus général encore du costume dans la vie sociale.

Bon gré mal gré, il a donc fallu aborder cette immense perspective du costume en fonction d'une hypothèse directrice, qui était de le considérer comme un des aspects ou, pour mieux dire, une des composantes de l'activité artistique *largo sensu*. On s'est efforcé d'y voir clair de trois manières. D'abord, en interrogeant le premier grand traité classique, celui de C. Vecellio, *degli habiti antichi e moderni, Venise, 1590* ; la fonction du costume comme caractéristique sociale y est clairement exposée, mais non moins nettement son rôle mnémotechnique et historique : les modes anciennes sont enregistrées dans la mesure où elles peuvent être exploitées dans les fêtes, entrées... (exposés de MM. Hochman et Sénéchal). Ce que confirme étonnamment le recueil de la Fondation Querini-Stampaglia, étudié par F. Saxl (1936).

Il fallait en second lieu recueillir les textes littéraires, très nombreux mais peu exploités par les historiens, concernant les modes : les conteurs F. Sacchetti, P. Fortini, Bandello..., les chroniqueurs : Varchi..., les « trattatisti » : Della Casa..., ont tous des pages révélatrices de l'acuité des réactions communes aux innovations et aux excès — ou ce qu'on jugeait tel — des femmes, des Milanais sous les Visconti, des Vénitiens... Mais le texte le plus important est celui de Castiglione, dans le *Libro del cortigiano* (1528, II, 26/27) où les défaillances politiques de l'Italie sont mises en rapport avec *la servilità delle fogge* c'est-à-dire l'invasion des modes françaises et espagnoles dans l'habillement. Le portrait de Castiglione lui-même par Raphaël illustre parfaitement l'importance et la valeur signifiante du portrait (exposés par MM. Mérot et Dagen).

La ligne de raisonnement que nous serions tenté d'adopter est donc de traiter le costume en général comme une manifestation artistique au sein du social. Des peintres, parfois notoires : Botticelli, Léonard, Mantegna, sont intervenus pour fournir des modèles aux couturiers. Les panneaux portatifs, essentiellement les portraits compris dans les bagages, et les gravures ont d'autre part véhiculé les modèles étrangers, dont on s'inspire, à Ferrare,

par exemple, où Isabelle d'Este, relayée par sa sœur Elisabeth à Milan, lance des nouveautés en « haute couture ». Si cette observation est correcte, il y aurait quelque naïveté dans la démarche chère à nos collègues britanniques, consacrée par la création d'une chaire universitaire pour Stella Newton (voir « The Burlington Magazine », 1975) : pour ces « spécialistes », le vêtement des personnages, même dans les compositions religieuses, peut servir d'élément décisif de datation des peintures. L'examen de plusieurs cas où cet argument chronologique est intervenu n'en confirment pas la solidité : ainsi pour le portrait de Dame par Petrus Christus (Berlin), pour la *Mise au tombeau* (Nat. Gallery, Londres) — dont on vient d'établir qu'elle est la *pala* commandée en 1500 à Michel-Ange pour l'église de Saint-Augustin à Rome. Les documents peints nous informent parfois sur ce qui est une mode, mais parfois aussi ils ont un caractère rétrospectif, ou encore ils répondent à une fantaisie qui devrait être interprétée.

Il faudrait pour bien faire, s'en tenir au portrait. On doit naturellement, mettre à part la présentation des donateurs, si nombreux dans les *pala*, et les scènes historiques modernes. Mais là encore, il faut prendre garde au choix du costume spécialement étudié pour la représentation peinte, au costume de cour qui n'est porté qu'une fois, à l'appareil, si l'on peut dire, hors série dont s'orne souvent le personnage dans ses effigies (Exposés de A.-M. Lecoq, C. Goguel).

Pour voir jusqu'où peut aller cette « mise en forme » de la figure dans l'art — tableaux et fresques — ou par l'art — scènes de cour, parades... connues par les textes —, on a cru utile de se livrer à une longue digression sur le port de la barbe. Très vite, cette enquête a cessé d'être l'occasion d'un divertissement plus ou moins érudit pour ouvrir des vues intéressantes sur les motivations de la mode et celles de la représentation. Une étude récente (« Prospettiva », n° 22, 1980) a indiqué les raisons possibles de la présentation de saint François imberbe que l'on découvre soudain en dépit d'une tradition bien attestée de *barba nigra*, à Sainte-Marie-Majeure (1296) puis à Assise. Depuis le XI<sup>e</sup> s. au moins (étude de H. Platelle, 1975, obligeamment indiquée par H. Guénée), les générations s'opposent selon que la jeunesse affiche son indépendance par le visage glabre et les cheveux courts (Raoul Glaber à propos des Aquitains) ou, au contraire la barbe et les cheveux longs, cause de scandale chez les laïques (XII<sup>e</sup> s.). Quand, dans l'Eglise latine, il est finalement bien établi que la barbe est réservée aux moines et ermites, la barbe adoptée par Jules II et immortalisée par le portrait fameux de Raphaël, pose un problème. Portée au cours de l'hiver de guerre 1511-1512, cette barbe avait des raisons très précises (A. Zucker, « The Art Bulletin », 1977). Nous avons fait la même observation à propos de Clément VII après 1527. L'effigie officielle des pontifes est transformée par ces initiatives, et l'usage tend par la suite à s'inverser en rapprochant les prélats et les Papes des princes (exposé de V. Girard sur Charles-Quint).

De nombreux traités confirment le sens accordé à cet ornement du visage pour les princes de l'Eglise à la Renaissance : opuscule de Valeriano (1529). L'arrière-plan scripturaire peut être exploré à partir de Giovanni Bonifacio, *L'arte dei cenni*, Vicence, 1616, ch. X *Della Barba*, et du grand traité : *Mémoires pour servir à l'histoire de la barbe de l'homme*, Liège, 1774. Ce qui peut sembler au moderne anecdotique ou gratuit, relève en fait d'une vieille problématique de la Chrétienté grecque, où les usages sont bien fixés, et latine, où ils oscillent entre les deux solutions possibles pour les clercs et les laïques, le problème était de les distinguer jusque dans l'apparence. On revient ainsi au thème central de notre enquête. Le visage glabre ou barbu fait partie de la syntaxe de la figure ; les personnalités se définissent par leur *présentation* dans la vie sociale ; cette « configuration », pourrait-on dire, est soigneusement enregistrée par les témoins et fixée par l'art. Le costume fait partie de l'appareil de la vie publique où s'exercent les mêmes forces, les mêmes principes que dans la peinture <sup>(1)</sup>.

A. C.

#### ACTIVITÉS

Président du Centre International d'Etudes architecturales (Centre Palladio), Vicence (décembre 1981).

Conférences à l'Université de Paris-IV (Département d'Italien) et à l'Université de Nice : *Le « mécénat » de Laurent de Médicis* (mars 1982).

Conférence au Musée Chagall, Nice : *La génération « romantique » de 1500 à Venise* (mars 1982).

Conférence au Teatro Olimpico (Vicence) : *La crisi della venezianità all'inizio del Cinquecento* (avril 1982).

#### PUBLICATIONS

*Vasari, Les Vies des plus illustres peintres, sculpteurs et architectes* (nouvelle traduction commentée sur l'édition de 1568 : vol. I et II, éd. Berger-Levrault [12 volumes prévus]).

*Art et Humanisme à Florence* (rééd. revue et corrigée de l'ouvrage de 1959 avec une nouvelle préface, P.U.F., 1982).

---

(1) Grâce au concours actif de M<sup>me</sup> F. Vittu une bibliographie utile, ramassant ces indications dispersées, a pu être constituée.