



»Novità«

Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600

Herausgegeben von Ulrich Pfisterer und Gabriele Wimböck

diaphanes

Ulrich Pfisterer et Gabriele Wimböck (dir.),

»Novità«. *Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600*,

Berlin : Diaphanes, 2011, 544 pages

Sébastien Bontemps

« À l'éclosion des grandes œuvres, et primesautières, ne nuit donc pas le respect pour les acquêts lents du passé : si dissemblables qu'elles soient, celles qui sont le mieux assurées de vivre dans la mémoire des hommes n'ont-elles pas pour devise : Continuité, Tradition, Nouveauté ? »<sup>1</sup>

En proposant cette interprétation de la marche historique, d'après laquelle la continuité de l'art se nourrit d'une relation entre la tradition et l'innovation, le compositeur français Maurice Emmanuel (1862-1938) rappelle, en conclusion de son étude de *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy (1926), que l'innovation artistique repose sur une base solide, sur une tradition séculaire. Inversement, Jean-René Gaborit a récemment rappelé dans les actes du colloque *Tradition et innovation en histoire de l'art*, que les œuvres « qui découlent d'incontestables innovations peuvent, à court ou moyen terme, entraîner la disparition irréversibles de pratiques traditionnelles »<sup>2</sup>. Cette dialectique de l'innovation et de la tradition est également au cœur du colloque *Novità. Neuheitkonzepte in den Bildkünsten um 1600* [*Novità. Conceptions de la nouveauté dans les arts visuels autour de 1600*], qui s'est tenu à la Ludwig-Maximilians-Universität de Munich en 2008 et vient d'être publié aux éditions Diaphanes sous la direction d'Ulrich Pfisterer et Gabriele Wimböck.

L'ouvrage interroge le concept d'innovation dans les images et ses implications culturelles et intellectuelles sur une courte période, la fin du XVI<sup>e</sup> et le début du XVII<sup>e</sup> siècle, perçue généralement comme une phase de transition entre la Renaissance et l'âge dit baroque. Loin de s'immiscer dans les débats chronologiques, les dix-sept articles qui composent cette publication contribuent certes à la définition de l'idée de nouveauté dans les beaux-arts et dans la production de plusieurs catégories d'images (aussi bien artistiques que scientifiques), mais cherchent surtout à souligner l'importance des mutations épistémiques en Europe autour de 1600. L'ambition est alors de convoquer le plus grand nombre possible de théories, de discours, de pratiques et de méthodes d'investigation, expérimentés, développés et accumulés vers 1600, sans se limiter aux seules connaissances rationnelles. Le postulat du volume est que la connaissance sensible, l'observation, l'expérience contribuent pour une large part à l'innovation.

Mais Ulrich Pfisterer ne considère pas l'innovation selon la trinité proposée par Maurice Emmanuel : continuité, tradition, nouveauté. Il affirme, dès l'introduction,

**Regards croisés.**

Revue franco-allemande de recensions d'histoire de l'art et esthétique  
Numéro 2 / 2014.

● que l'idée d'une rupture radicale avec la tradition est la condition indispensable d'un nouveau départ de l'œuvre d'art autour de 1600. Avec le développement de la théorisation artistique au cours du XVI<sup>e</sup> siècle, la conception, la perception et l'évaluation des œuvres d'art commencent à jouer un rôle décisif. Si la notion d'*imitatio* prédomine encore majoritairement, l'idée que la nouveauté constitue le moteur de la création suscite, d'une part son renouvellement au début du XVII<sup>e</sup> siècle, et d'autre part des controverses aussi bien sur le terrain de la théorie que sur celui de la pratique. Bien sûr, on songe immédiatement à Nicolas Poussin, dont les déclarations sur sa pratique picturale constituent une importante synthèse des débats contemporains sur l'innovation et l'imitation, brillamment présentée par Jonathan Unglaub « Poussin and Rospigliosi : Novità, Copies, and Modes », p. 447–470.

Cinq autres contributions du volume nourrissent la définition de l'innovation dans la peinture et la sculpture en déployant quatre types de dialectique : innovation et rupture, innovation et tradition, innovation et modernité, innovation et technique. Giovanna Perini Folesani aborde ainsi la Réforme des Carrache (« Ludovico Carracci and the Beginnings of the Carracci Reform of Painting », p. 295–310) en analysant les premières grandes œuvres de Ludovico à Bologne, au Palais Fava et à la chapelle Paleotti notamment. L'auteur en renouvelle quelque peu l'interprétation en contestant la corrélation supposée entre la notion de réforme et celle d'innovation, l'une n'entraînant selon lui pas forcément l'autre. C'est, de nouveau, l'idée d'une rupture avec l'héritage formel, pratique et stylistique des décennies précédentes, qui semble ici mise en avant. À l'inverse, Estelle Lingo revient sur le rapport entre l'innovation et la tradition en s'appuyant sur le groupe de l'Annonciation de Francescho Mochi pour la cathédrale d'Orvieto, sculpté en 1603-1608 (« Sculptural Novelty and the Florentine Tradition Francescho Mochi's Orvieto Annunciation », p. 211–237). Elle pose une question simple mais lourde de conséquences : pour prétendre à l'innovation, le sculpteur doit-il pour autant nier l'héritage de la tradition florentine et les nombreux groupes sculptés par Lorenzo Maitani, Giovanni Pisano, Donatello et Michel-Ange ? Pour Estelle Lingo, la nouveauté du groupe de Mochi ne réside pas dans la rupture du sculpteur avec le passé mais dans les moyens qu'il a engagés dans la conception de son œuvre. En d'autres termes, l'art de Mochi est vieux en substance, mais nouveau dans la manière, particulièrement audacieuse, notamment par la valeur cinématique et théâtrale du groupe. Ainsi l'attachement aux traditions n'est pas forcément dépourvu de force innovante. Mais le goût pour la nouveauté condamne souvent le passé au nom de l'audace et de la modernité.

Maria H. Loh (« Technologies of the New and the Death of the Medium in Early Modern Italy », p. 239–261) et Elisabeth Oy-Marra (« Innovation als kritische Revision des Alten : Lanfrancos römische Kuppelfresken », p. 263–294) se penchent sur le caractère moderne de l'œuvre d'art au XVII<sup>e</sup> siècle. La première prend pour point de départ une question directe du théoricien vénitien Marco Boschini (1613-1678) : « Qu'est-ce qui est nouveau dans la peinture ? » (cité p. 240). Celui-ci, qui écrit en 1674, reproche à son époque la généralisation de la pratique artistique, le nivellement formel qui en découle et condamne surtout la répétition, le « recyclage stylistique », qui risque selon lui d'aboutir à la mort de la peinture : l'innovation est donc à ses yeux vitale pour les beaux-arts. Maria H. Loh montre que la position de Boschini s'inscrit pleinement dans le *Paragone* entre les Anciens et les Modernes, mais aussi entre la sculpture et la peinture. Le théoricien proclame en effet la supériorité de la peinture

sur la sculpture, qui appartiendrait au passé et ne fournirait qu'un modèle matériel au peintre moderne : la peinture excelle au contraire « par l'action, le mouvement, l'émotion et les passions, et trouve sa source d'inspiration dans la nature » (cité p. 253). La technique apparaît donc comme une quatrième notion constitutive de l'innovation.

Philip Sohm (« Caravaggio, Federico Zuccaro and the Economics of "novità" », p. 275–399) se lance ainsi dans une riche analyse de l'implication des innovations techniques dans le travail artistique et l'économie de la création picturale en examinant la provenance et le coût des matériaux, les coûts de fabrication, l'évolution des prix, mais aussi les sujets traités et les dimensions des œuvres. L'auteur applique la méthode utilisée par les historiens de l'économie, selon laquelle l'innovation se mesure à l'aune de deux critères : le mode de fabrication et le produit fini. De ce point de vue, l'innovation n'est pas uniquement esthétique (désintéressée), elle est aussi utile et efficace de par sa dimension technique. La nouveauté ne s'applique donc pas nécessairement à la beauté formelle.

De son côté, Joaneath Spicer (« Referencing Invention and Novelty in Art and Science at the Court of Rudolf II in Prague », p. 401–424) tente de mesurer l'impact des recherches de Galilée et de Kepler dans la fabrication des images à Prague sous Rodolphe II. Les méthodes d'investigation scientifique influencent la production. L'auteur en conclut que, dans la pratique artistique, l'innovation s'affirme au sein d'une réflexion préalable à la création, c'est-à-dire dans l'*inventio*. Source de progrès et d'apprentissage, l'invention de l'artiste contribue au renouveau, ou plus exactement au bouleversement du regard porté sur le monde. Associée à l'innovation technique et au renouvellement thématique dont les variations formelles et sémantiques sont l'objet de plusieurs articles<sup>3</sup>, l'invention est créatrice parce qu'elle permet une meilleure, voire une autre, maîtrise du réel grâce à de nouvelles combinaisons possibles (Arcimboldo).

La richesse et la diversité des méthodes et des thèmes de ce colloque – même si l'on pourra regretter le peu de place accordé au rôle du mécénat et à la réception critique – souligne que l'innovation porte en définitive autour de 1600 sur la capacité à combiner les idées et à les anticiper. Cette association devient dès lors ce grâce à quoi les images « fabriquent » le monde contemporain, car, loin de reproduire ce qui existe déjà, l'innovation permet à l'artiste de donner naissance à un autre monde.

1. Maurice Emmanuel, *Pelléas et Mélisande de Claude Debussy : étude historique et critique, analyse musicale*, Paris : P. Mellotée, 1926, p. 222.

2. Jean-René Gaborit (éd.), *Tradition et innovation en histoire de l'art*, Paris : CTHS, 2009, préface.

3. Voir Sybille Ebert-Schifferer, « Annibale Carracci Bohnenesser : Revolution als Nebenprodukt », p. 111–131; et Michael Thimann, « Jerusalem in Rom. Ludovico Carracci und das Historienbild um 1600 », p. 425–446.

