

SEGES

Etudes et textes de philologie et littérature  
Université de Fribourg Suisse

Studien und Texte zur Philologie und Literatur  
Universität Freiburg Schweiz

Studi e testi di filologia e letteratura  
Università di Friburgo Svizzera

*Neue Folge – Nouvelle série*

17

Adresse der Redaktion / Adresse de la rédaction:

Dominique Combe, Littérature française

Rolf Fieguth, Seminar für slavische Sprachen und Literaturen,

Edgar Marsch, Seminar für deutsche Literatur

Alessandro Martini, Letteratura italiana

Universität / Université, Miséricorde, CH-1700 Freiburg/Fribourg

---

Interdisziplinäre Seminare an der Universität Freiburg Schweiz

# DAS FEUER

Beiträge zu einem  
interdisziplinären Gespräch

herausgegeben von  
Dimiter Daphinoff und Edgar Marsch

---

Universitätsverlag Freiburg Schweiz

---

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

**Das Feuer:** Beiträge zu einem interdisziplinären Gespräch /  
hrsg. von Dimiter Daphinoff und Edgar Marsch. – Freiburg, Schweiz: Univ.-  
Verl., 1998  
(Interdisziplinäre Seminare an der Universität Freiburg Schweiz; [3])  
(Seges; N.F., 17)  
ISBN 3-7278-1154-4

Umschlag-Abbildung:  
Giuseppe Arcimboldo, DAS FEUER (1566)  
(Kunsthistorisches Museum Wien)

Die Textseiten wurden  
von den Herausgebern  
als reprofertierte Vorlage zur Verfügung gestellt.

Veröffentlicht mit Unterstützung  
des Hochschulrates der Universität Freiburg Schweiz

© 1998 by Universitätsverlag Freiburg Schweiz  
Paulusdruckerei Freiburg Schweiz  
ISBN 3-7278-1154-4  
ISSN 0582-3951 (Seges Fribourg)

## INHALTSVERZEICHNIS

### Vorwort

Walter Kirchschläger: Das Feuer im biblischen Verständnis und in der Liturgie .....	1
Richard Friedli: Das Feuer – Zwischen Flächenbrand und Herdfeuer. Religionssoziologische Bemerkungen zu Tod und Leben in Afrika .....	21
Roland Ris: Feuer und Flamme. Das Feuer im Spiegel von Sprache und Literatur .....	31
Lasse R. Braathen: Sonne und Haut. Medizinische Aspekte des Feuers .....	79
Victor Stoichita: <i>Lochi di foco</i> . La ville en flammes dans la peinture des XVIe et XVIIe siècles .....	91
Franz Riklin: Die Brandstiftung in rechtshistorischer, kriminologischer und strafrechtlicher Sicht .....	117
Marino Maggetti: Vulkanische Feuer – Fluch oder Segen? .....	135
Franzpeter Emmenegger und Alexander von Zelewsky: Feuer – Licht – Wärme. Eine Experimentalvorlesung .....	177

### In memoriam Eduard Studer (1919 - 1992)

Walter Haas: <i>Le feu sacré</i> des Germanisten. Über Eduard Studer .....	191
Dimiter Daphinoff: Einige Bemerkungen zur Feuersbrunst im zeitgenössischen Roman .....	197
Edgar Marsch: Das Feuer der Dichter. Mit einigen Anmerkungen zur Interdisziplinarität des „Feuers“ .....	207

Victor I. Stoichita

## LOCHI DI FOCO

### La ville en flammes dans la peinture du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècle

Dans un passage bien connu de son *Histoire Naturelle*, Pline l'Ancien, faisant l'éloge du peintre légendaire Apelle, nous dit qu'il aurait:

"... peint même ce qui ne peut se peindre: le tonnerre, la foudre et l'éclair ..." (*"Pinxit et quae pingi non possunt, tonitrua, fulgetra, fulgura ..."*)<sup>1</sup>

Ce passage pose un problème important: celui de la représentation du non-représentable, qu'Apelle, le plus grand peintre de tous les temps, aurait su résoudre. Que le tonnerre, phénomène avant tout auditif et non optique, soit un objet par essence non-pictural ne fait aucun doute. Il faut pourtant se poser la question de savoir pourquoi Pline inclut, dans la liste des choses "qu'on ne peut pas peindre", la foudre et l'éclair.

La réponse est probablement la suivante: il s'agit bien, dans ce cas, de phénomènes optiques, mais, ceux-ci sont caractérisés par une visualité pour ainsi dire excessive. Peindre l'éclair équivaut à peindre l'excès du visible, le visible ayant atteint un degré maximum, au point qu'il en devient aveuglant, et par là-même non-représentable.

A un autre endroit du même ouvrage, Pline ajoute qu'Apelle, aurait réalisé ce genre de peintures avec seulement quatre couleurs<sup>2</sup> et dans un dernier passage enfin, il nous dit que le célèbre peintre grec, conscient des difficultés liées à sa démarche, aurait eu recours à un "enduit foncé" (*atramentum*), dont il enduisait les tableaux achevés, "afin d'empêcher que

<sup>1</sup> Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, XXXV, 96. La traduction française est de A. Reinach, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne* (1921), Paris 1985, p. 344.

<sup>2</sup> "... legentes meminere omnia ea quatuor coloribus facta ..." (*Ibidem*, XXXV, 92, p. 346).

l'éclat trop vif blesse la vue.<sup>3</sup> Aucun des tableaux d'Apelle n'est parvenu jusqu'à nous, et ses écrits théoriques, dont parlent les sources,<sup>4</sup> sont également perdus à jamais.

Il faudra attendre la Renaissance pour qu'on puisse disposer enfin (et en même temps), d'images et de textes, qui tout en reprenant des suggestions pliniennes, placent le problème de la "représentation excessive" à un autre niveau.

C'est Erasme de Rotterdam, qui, dans une célèbre lettre datée du 30 Juillet 1526, exprime l'avis selon lequel:

"...si Apelle était encore en vie, il concéderait, comme un homme simple et honnête, la palme de la gloire à notre Albert (Dürer) (...). Apelle utilisait des couleurs, même si elles sont plus restreintes quant à leur nombre et moins ambitieuses (que celles d'aujourd'hui), mais, enfin ce sont des couleurs. Mais qu'est-ce que n'a pas exprimé, Dürer, admirable à tous les égards, en monochrome, c'est-à-dire (seulement) à l'aide des lignes noires? L'ombre (*umbras*), la lumière (*lumen*), éclats (*splendorem*), des saillies (*eminentias*) et des profondeurs (*depressiones*) (...). Plus encore, il a même peint ce qu'on ne peut pas peindre, feu (*ignem*), rayons (*radios*), tonnerres (*tonitrua*), foudres (*fulgetra*), éclairs (*fulgura*)..."<sup>5</sup>

L'éloge d'Erasme, avec son renvoi si direct à Apelle, se distingue du texte plinien qui l'a inspiré, par deux éléments importants. Le premier est clairement souligné: la représentation "monochrome" (c'est-à-dire l'art de la gravure) dépasse en difficulté la peinture, puisque le maximum du visible (la lumière éblouissante), est représenté avec le minimum de moyens chromatiques. La tâche de représenter une lumière éblouissante (*splendor*), en somme, est confiée à une technique qui ne dispose que de la ligne noire (*in monochromatis ... nigris lineis*), d'où une évidente hyperbolisation du caractère "presque impossible" de la représentation.

<sup>3</sup> *Ibidem*, XXXV, 97. Voir à ce propos les observations de E. H. Gombrich, *The Heritage of Apelles. Studies in the Art of the Renaissance*, Londres, 1976.

<sup>4</sup> *Ibidem*, XXXV, 79.

<sup>5</sup> Notre traduction est aproximative et partielle. Voir le texte intégral dans: P. S. Allen, *Opus epistolarum Des. Erasmi Roterodami*, Oxford, 1906, t. VI, pp. 371 et suiv. Voir également le commentaire d' E. Panofsky, "Nebulae in pariete". Notes on Erasmus' Eulogy on Dürer", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIV (1951), pp. 34-41.

Une seconde différence plutôt entre le texte d'Erasme et son modèle pourrait passer inaperçue. En effet, l'humaniste commence sa liste des phénomènes "qu'on ne peut pas peindre" par deux éléments qui ne se trouvent pas dans le texte de Pline: le feu (*ignem*) et les rayons (*radios*). Ces deux ajouts s'expliquent par le fait qu'Erasme faisait probablement référence au cycle de gravures de l'*Apocalypse* dürérienne (1497/1498).<sup>6</sup>

C'est avec ce texte de 1526 que le problème de la représentation du feu, comme représentation du non-représentable, fait son entrée dans la théorie de l'art de la Renaissance. Il faut remarquer d'emblée que le texte fait en premier lieu référence à une image symbolique de cet élément, puisque "le feu de l'Apocalypse", tel que Dürer l'avait abordé (et qu'Erasme l'a commenté), relève plutôt de l'"imaginable" que du "mimétique". C'est toujours Dürer, qui, pour la première fois dans l'histoire de l'art occidental, créa un tableau ayant comme thème unique une lumière éblouissante.

Il est très significatif que cette image occupe le verso d'une représentation sacrée traditionnelle (l'endroit du tableau étant occupé par un S. Jérôme), se définissant ainsi plutôt comme un "anti-tableau". Le feu, semble avoir voulu nous dire le peintre, n'est représentable que dans la mesure où on lui donne une place où l'opposition à la norme rend possible sa visualisation.<sup>7</sup>

On pourrait en tirer la conclusion que le problème de la représentation du feu fut associé originellement à des oeuvres où l'imagination dépasse ou bien contraste la mimésis.<sup>8</sup>

L'observation est valable également pour les peintures de Bosch, dont le caractère symbolique n'a pas échappé aux premiers commentateurs.<sup>9</sup> Ces

<sup>6</sup> Cf. Panofsky, *op. cit.*, p. 37. A noter aussi, que le topos du "nouvel Apelle", sera utilisé également par A. Ortelius (vers 1550), dans son éloge de Brueghel, mais sans les ajouts d'Erasme (cf. F. Grossmann, P. Brueghel, Londres 1955).

<sup>7</sup> Sur le S. Jérôme de Dürer et sur son revers voir: F. Anzelewsky, *Dürer: Werk und Wirkung*, Electa, Stuttgart, Klett-Cotta, 1980.

<sup>8</sup> Pour cette opposition voir: M. Kemp, "From Mimesis to Fantasia: The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts", dans: *Viator*, 8 (1977), pp.347-398.

<sup>9</sup> Pour le frère José Sigüenza, par exemple, la représentation du feu chez Bosch doit être toujours vue comme un renvoi au feu éternel de l'Enfer (cf. Fray José Si-

tableaux étaient d'ailleurs qualifiés à l'époque de "rêves".<sup>10</sup> Le rêve était considéré alors comme un "excès" de l'imagination,<sup>11</sup> et celui-ci aurait à son tour engendré l'"excès" de représentation.

Il est intéressant de noter comment cette idée, qui était implicite chez le maître brabançon, est rendue explicite seulement en Italie. Tant Marcantonio Raimondi, dans sa gravure intitulée traditionnellement le *Songe de Raphaël* (1506-8), que Battista Dossi, dans son *Allégorie du Rêve* (1540, fig. 1), visualisent au second plan de l'image les incendies dont sont hantés les esprits des rêveurs occupant le premier plan. Il est important de noter que dans ces oeuvres,<sup>12</sup> où le rêveur, l'acte de rêver et l'image rêvée sont représentés en même temps, cette dernière apparaît comme un "paysage" envahi par les flammes, suggérant, mais seulement à un second moment de la contemplation, l'idée que ce qu'on voit au fond de l'image n'est, finalement, qu'un "rêve".<sup>13</sup>

Cette solution, qui consiste à placer la représentation du feu à un niveau de réalité secondaire, semble avoir eu beaucoup de succès en Italie. Girolamo Savoldo, par exemple, influencé sans doute par les tableaux flamands entrés entre temps dans les collections de l'Italie septentrionale, divise son

güenza, *Tercera parte de la Historia de la orden de San Geronimo doctor de la Iglesia*, Madrid, 1605, p. 841).

<sup>10</sup> Cf. D. Lampsonius, *Les Effigies des peintres célèbres des Pays-Bas*, éd. J. Puraye, Liège 1956, p. 61, no. 19; *Der Anonimo Morelliano* (Marcanton Michiel's *Notizia d'opere del disegno*), éd. T. von Frimmel, Vienne 1896, pp. 102-193; Gian Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* (1584), dans: *Scritti sulle arti*, éd. R. P. Ciardi, Florence 1974, t. II, p. 305. Il faut pourtant tenir compte aussi de l'observation de Carel Van Mander, *Schilderboek* (1604), qui essaie de souligner la manière réaliste dont Bosch aurait représenté "le feu, la braise et les flammes" (éd. H. Floerke, Munich/Leipzig 1906, p. 201).

<sup>11</sup> Pour le rêve dans l'art et la théorie de l'art de la Renaissance, voir: F. Gandolfo, *Il "dolce tempo". Mistica, Ermetismo e Sogno nel Cinquecento*, Rome 1978.

<sup>12</sup> Cf. H. Bredekamp, "Traumbilder von Marcantonio Raimondi bis Giorgio Ghisi", dans: W. Hofmann, *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen*, Vienne, 1987, pp. 62-71 et W. S. Gibson, "Bosch's Dreams: A Response to the Art of Bosch in the Sixteenth Century", dans: *Art Bulletin*, LXXXIV (1992), pp. 205-217.

<sup>13</sup> Les "Visions de Tondal" des épigones de Bosch relèvent du même procédé. Cf. G. Unverfehrt, *Hieronymus Bosch. Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert*, Berlin 1980, pp. 220-223.

tableau intitulé la *Tentation de St Antoine* en zones antithétiques. L'espace du rêve, peuplé par des démons minuscules et envahi par les flammes contraste avec l'espace "réel", vers lequel St. Antoine veut s'échapper.



Battista Dossi, *Le Rêve*, huile sur toile, 82 x 150 cm, après 1540, Dresde, Gemäldegalerie

Le tableau de Savoldo n'est qu'un exemple d'une série plus riche de tableaux narratifs ayant plus ou moins le même thème,<sup>14</sup> en l'occurrence l'altérité de l'imaginaire du feu et pour ainsi dire, "la fuite" de l'espace cauchemaresque vers la "réalité".

<sup>14</sup> Voir S. Ebert-Schiffer (éd.), *Giovanni Gerolamo Savoldo und die Renaissance zwischen Lombardei und Venetien. Von Foppa und Giorgione bis Caravaggio*, Milan/Berlin 1990, pp. 19 ss. et 108.

Plus ou moins à la même époque, on rencontre les premières sources écrites attestant l'existence d'un genre pictural déjà élaboré aux Pays-Bas, en l'occurrence celui du "paysage en flammes".

Ces sources sont importantes dans la mesure où elles apportent – par rapport aux considérations théoriques d'Erasme sur la représentation du non-représentable ou par rapport aux premiers témoignages concernant le feu comme image de rêve chez Bosch – l'élément nouveau d'un genre pictural "moderne" et "mimétique" qui est le paysage. On apprend ainsi qu'en 1535 le duc Frédéric Gonzague de Mantoue aurait acheté 120 peintures flamandes, dont "vingt ne représentent autre chose que des paysages enflammés, qui semblent brûler les doigts si on les approche".<sup>15</sup>

Ce texte est, en dépit de sa concision, très riche en connotations. On comprend, en le lisant, que ce genre de peintures<sup>16</sup> était l'apanage des flamands, qu'il était recherché en Italie, qu'il était lié spécifiquement au goût du collectionnisme moderne en train de se former. On apprend également que ces peintures possédaient ce qu'on désignerait aujourd'hui comme une forte "structure d'appel".<sup>17</sup> le spectateur était tenté de s'approcher du tableau et de le toucher afin d'en éprouver la "réalité".

Il est intéressant de noter qu'à la différence des tableaux d'histoire, qui thématisaient la "fuite", le paysage enflammé, lui, renverse la situation narrative (la fuite) en situation de réception (le rapprochement). Le danger de se "brûler les doigts" en touchant un tel tableau n'est sans doute qu'une métaphore destinée à souligner les qualités mimétiques de la représentation.

De là découle pourtant une certaine difficulté concernant la classification des paysages enflammés dans un système des genres picturaux, difficulté qui semble avoir dominé le dernier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle et les premières décennies du siècle suivant. Il s'agit – on le sait – d'une époque obsédée

<sup>15</sup> Cf. R. Buscaroli, *La pittura di paesaggio in Italia*, Bologne 1935, p. 56 et E. H. Gombrich, *Norm and Form*, p. 118.

<sup>16</sup> Cf. N. A. Corwin, *The Fire Landscape: Its Sources and Its Development from Bosch through Brueghel I, with Special Emphasis on the Mid-century Bosch "Revival"*, thèse, Université de Washington, 1976. et G. Unverfehrt, *op. cit.*

<sup>17</sup> Cf. W. Iser, *Die Appelstruktur der Texte*, Constance 1970.

par les démarches taxinomiques.<sup>18</sup> La peinture, elle aussi, n'échappe pas à cette obsession.

Dans le cas de Jan Brueghel et Pieter Paul Rubens, la représentation du feu intervient dans le cadre de l'*Allégorie du toucher* (1619).<sup>19</sup> Le feu y est présent à plusieurs niveaux: au centre même de la composition, sous la forme d'une braisière fumante, à gauche, sous l'aspect d'une forge, à droite, enfin, au-dessus de la personnification du toucher<sup>20</sup> sous la forme de plusieurs tableaux.

La présence de ces tableaux "enflammés" dans une grotte peut laisser perplexe. On comprend la signification de cet emplacement si l'on examine d'autres sources visuelles ou écrites de l'époque. Dans les tableaux représentant des collections de peintures (fig. 2), genre qui fleurit surtout à Anvers dans les premières décennies du XVII<sup>e</sup> siècle, la présence de "paysages enflammés" était devenu un *topos*. C'est désormais un type de tableau presque obligatoirement présent dans toute collection qui se respecte. L'allégorie de Brueghel et Rubens n'est qu'un cas limite du "Cabinet d'Amateur": un cabinet d'amateur sous forme symbolique. Dans le *Cabinet d'Amateur* de Frans Francken, une oeuvre datée de 1620-1625 et conservée aujourd'hui au Kunsthistorisches Museum de Vienne (fig. 2), on voit que le "paysage enflammé" est intégré dans un système d'exposition hétéroclite. On signale pourtant son altérité, par la place spéciale qu'on lui a accordée et par ses dimensions. Brueghel et Rubens semblent avoir voulu l'extraire du système expositionnel en lui conférant une place dans un autre système, celui des "cinq sens". Par là, ils semblent se rallier à l'opinion selon laquelle ce genre de tableau excède la sphère du visuel pour s'adresser, en le trompant, au sens du toucher. Nous sommes ici incontestablement en présence d'une tentative de donner une place symbolique à la représentation du feu en peinture. D'autres essais, contemporains ou mê-

<sup>18</sup> Voir toujours: M. Foucault, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966.

<sup>19</sup> Voir: K. Ertz, *Jan Brueghel der Ältere*, Cologne, 1981, p. 417 et, récemment, M. Diaz Padrón, M. Royo-Villanova, *Los Gabinetes de Pinturas*, Madrid 1992, p. 130-133.

<sup>20</sup> Les libertés prises par les peintres dans le tableau du Prado sont évidentes. Cf. C. Ripa, *Iconologia*, Padoue 1603, p. 448: "Gusto: Donna col braccio sinistro ignudo sopra del quale tiene un falcone (...). Per terra sara una Testudine."



mes antérieurs à celui de Brueghel et Rubens, démontrent péremptoirement cette difficulté taxinomique.



François Francken, *Cabinet d'Amateur*, 1620-1625, Vienne, Kunsthistorisches Museum

Le rapport entre le sujet d'une peinture, sa facture et son lieu d'exposition a été l'une des préoccupations de la théorie de l'art à la fin du XVI<sup>e</sup> et au commencement du XVII<sup>e</sup> siècle. Dans son *Traité de la Peinture* (1584), Gian Paolo Lomazzo le dit expressément:

"Et pour ce qui est de l'accrochage, je considère qu'il importe de savoir accorder les peintures à la nature des lieux, et qu'il importe de les séparer en fonction de leur nature et de leurs caractères particuliers, et ce, suivant la raison; parce que, de même que sans la raison, on ne peut faire de bonne peinture, de même, on ne peut non plus sans son aide accrocher une peinture à l'endroit suggestif qui lui conviendra le mieux. Et, aussi bonne qu'elle soit, une peinture n'aura que peu de grâce, si elle n'est pas adaptée à un emplacement lui convenant."<sup>21</sup>

Par conséquent, Lomazzo propose un ordre magique et astrologique qu'il essaie d'imposer à l'exposition du tout dernier venu parmi les genres picturaux, la peinture de paysage. Parmi les sous-espèces de celle-ci, Lomazzo cite les peintures qui représentent "des lieux de feu" ("lochi di foco"<sup>22</sup>). Or, "les lieux de feu" trouvent leur exposition idéale, justement, dans des "lieux de feu", dominés par la planète et le dieu Mars, tandis que, par exemple, les scènes "humides et obscures", doivent trouver leur place dans un endroit dominé par Saturne, voire dans une chapelle funéraire.<sup>23</sup>

C'est cette taxinomie, si difficile à comprendre aujourd'hui,<sup>24</sup> qui semble s'être superposée à celle des cinq sens dans le tableau de Brueghel et de Rubens. Les tableaux sont accrochés dans une forge, dominée par des allusions au Dieu de la guerre, Mars.

Mais la tentative de séparer les scènes de feu, en les exposant dans des "lieux de feu", semble avoir joui d'un succès bien limité.<sup>25</sup> La démarche est plus symbolique que pratique. Si on consulte les descriptions littéraires des galeries imaginaires, tel les cabinets décrits par Georges de Scudéry (1646) ou bien par Charles Perrault (1663), on voit que les paysages en flammes, qu'on désigne maintenant comme "des villes embrasées", tout en étant

<sup>21</sup> "E per situar le pitture, giudico che non sia di poca importanza il sapere applicarle alla convenienza de i luoghi, e fra di loro partirle secondo che sono diverse di natura e di essere, secondo la ragione, perché si come senza questa non si può far pittura buona, così non si può anco situar al suo luoco dicevole e conveniente; e poca grazia ha una pittura, quanto voglia buona, se non è accomodata al suo loco convenevole." (G. P. Lomazzo, *op. cit.*, p. 299).

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 408.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 294.

<sup>24</sup> Cf. la perplexité de Gombrich, *Norm and Form*, p. 118.

<sup>25</sup> Pour la théorie des "sept gouverneurs de l'art" (les planètes) et la théorie de l'art de Lomazzo, voir toujours: R. Klein, *La Forme et l'intelligible*, Paris 1970.

présents, sont considérés comme un genre qui fait, d'une certaine manière, exception. Ceci est souligné par la position qu'ils occupent dans l'ensemble de la description littéraire, qu'ils soient placés au début (chez Scudéry) ou en conclusion de la description (chez Perrault).<sup>26</sup>

L'intégration des "lieux de feux" dans un système de la peinture semble plutôt avoir connu des difficultés sérieuses. L'essai d'un Lomazzo, ou bien celui d'un Brueghel/Rubens sont restés des cas isolés et il faudra s'interroger, encore une fois, sur les raisons de cette difficulté.

Les effets de la lumière artificielle formaient déjà un objet d'étude dans les premières Académies de Peinture, apparues en Italie au XVI<sup>e</sup> siècle. Ce fait est établi par plusieurs sources, comme par exemple la gravure représentant l'"Académie" de Baccio Bandinelli à Florence (après 1531). Il est pourtant évident que dans ces institutions, l'apprentissage visait premièrement les problèmes concernant le clair-obscur, les jeux d'ombre et de lumière et non pas le feu en soi. C'est pour cette raison qu'en Italie, pendant presque tout le XVI<sup>e</sup> siècle, la représentation du feu, et surtout celle du feu dans un paysage nocturne, fut considérée comme une invention nordique. Vasari, par exemple, semble avoir réalisé sans difficulté que le binôme nuit/feu était une exception dans le cadre de la tradition classique.<sup>27</sup> En effet, ni Pline, ni plus tard Erasme, ne parlaient de la nuit dans leurs éloges respectifs d'Apelle et de Dürer, mais ils mentionnent exclusivement l'éclair, la foudre, le feu.

Si le feu est "excès de visibilité", la nuit, elle, est pour ainsi dire "excès d'invisibilité".<sup>28</sup> Tant le feu que la nuit se dérobent, en principe – mais pour des raisons diamétralement opposées – à la représentation picturale.

<sup>26</sup> Il est significatif que chez Perrault, le paysage enflammé – qualifié de "chef-d'oeuvre" – soit considéré dans le cadre d'un éloge final apporté au trompe-l'oeil et comme pendant d'une nature morte: "Là d'un soin sans égal les fruits représentez/Par les oyseaux décens se verront béqueter./Et là d'un voile peint avec un art extrême/l'image trompera les yeux du trompeur mesme./D'un Maître enommé le chef d'oeuvre charmant/De sa ville éteindra l'affreux embrasement." (Ch. Perrault, *La Peinture*, Paris 1663, p. 10).

<sup>27</sup> G. Vasari, *Le Vite de' Pittori, Scultori ed Architettori* (1564), éd. par G. Milanesi, Florence 1881, t. VIII, p. 584 ("Lancilotto <Lancelot de Brugge ?!> è stato eccellente in far fuochi, notti, splendori, diavoli e cose simiglianti").

<sup>28</sup> Voir ici, par exemple, T. Tasso, *Gerusalemme Liberata* (1581), XIII, III).

Les représenter ensemble facilite, d'une certaine façon, la visualisation, mais, en même temps, exalte le contraste, et par là, la témérité de l'entreprise.

A l'absence de modèle pictural classique de la représentation simultanée du feu et de la nuit, fait pendant le prestige d'un célèbre modèle littéraire. Il s'agit de la description de la chute de Troie, faite par Virgile dans le second chant de l'*Enéide*.

Il est dans doute très significatif, que, bien avant d'avoir pu être visualisée adéquatement en peinture, le binôme nuit/feu trouva dans un texte littéraire son illustration primitive.

Plus tard, la plupart des peintres, voulant se confronter au thème de l'*urbs incensa* y puisèrent leur inspiration. Il est important aussi de noter qu'au coeur même de sa célèbre description, Virgile interrompt son texte pour poser une question, qui peut sembler rhétorique, mais dont la vraie signification ne pourra échapper à personne:

"Quis cladem illius noctis, quis funera fando explicet aut possit lacrimis aequare labores?" (II, 361-62)

"Quelles paroles pourraient dépeindre cette nuit de massacre et ces funérailles?"<sup>29</sup>

Ici, et d'une façon éclatante, la difficulté de la représentation littéraire du désastre se trouve explicitement exprimée. Le spectacle de Troie en flammes se révèle comme essentiellement "indicible". L'idée de la "non-représentabilité" de l'excès apparaît donc également, et à un niveau très profond, dans le domaine de l'expression littéraire.

Dans tout ce contexte, l'apparition, à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, en Italie, du premier texte de théorie de l'art qui traite en détail de la représentation picturale des villes en flammes revêt une importance particulière. Il s'agit des *Observations sur la peinture* du Véronais Cristoforo Sorte (1580). Dans la partie consacrée à la peinture de paysage, l'auteur s'arrête longtemps sur les problèmes du paysage nocturne:

<sup>29</sup> Ici et plus loin nous citons toujours d'après: Virgile, *Enéide*, texte établi par H. Goelzer et traduit par A. Bellessort, Paris, Ed. Belles Lettres, s. d.



"...qui voudrait peindre un paysage nocturne se devrait de l'éclairer de la lumière nocturne, à moins de tirer la lumière de quelque source artificielle, telle des torches allumées ou encore d'un accident tel un incendie."

"...chi volesse dipingere un paese di notte, converebbe illuminarlo dalla notturna luce, o altrimenti pigliar i lumi da qualche artificioso splendore, come di torchi accesi..."<sup>30</sup>

Pour exemplifier ce dernier cas (le paysage nocturne avec lumière artificielle) Sorte, qui était également peintre, nous trace, dans des lignes très connues des historiens de l'art, mais j'ose croire presque toujours mal comprises, le tableau d'une expérience vécue: l'incendie de Vérone en 1541:

"J'ai couru un certain risque et fus aussi épouvanté que le reste de la ville: les gens, ayant entendu de nuit les cloches sonner à toute volée dans la tour du beffroi et en d'autres endroits de la place et ne sachant que croire sur le moment même, coururent les armes à la main vers la place. Je fis de même. Ayant vu le feu, je m'arrêtai à peu près au niveau du Pont-Neuf, d'où on pouvait observer les merveilleux effets de cet incendie. On voyait les lieux éloignés et ceux plus proches éclairés à la fois par trois foyers différents situés l'un derrière l'autre; en certains endroits, on voyait jaillir dans l'air une grande quantité de vapeur et de flammes, comme s'il s'était agi d'un cours d'eau de plaine engorgé quittant pour un rien son lit, puis le réintégrant. Ces flammes et ces jets de vapeur étincelaient, produisant des reflets et une lumière sur les châteaux de San Pietro et de San Felice ainsi que sur le lazaret et, dans les quartiers situés plus bas en direction de l'Adige, sur le Ponte della Pietra, sur la Regasta et sur San Faustino. Ceux-ci, illuminés, se reflétaient dans les eaux avoisinantes en toute clarté. Et, tandis que ces lueurs, sans doute en raison des matières en suspension dans l'air, demeuraient quelque peu ternes, la lune, de l'autre côté de l'Adige, resplendissant sur les façades des maisons, les rendaient superbes, comme de jour, tout en les faisant apercevoir comme au naturel dans les eaux vibrantes du fleuve. Et, plus près de l'incendie, la fumée s'élevait à une telle hauteur qu'on la voyait perdre progressivement la lumière du feu pour prendre celle de la lune et se présenter ainsi sous la forme de plusieurs nuages de différente coloration.

Sur la place, le beffroi semblait être devenu incandescent à sa base, comme s'il s'agissait de fer arrivant à son point de fusion dans le creuset et, tout en

<sup>30</sup> C. Sorte, *Osservazioni nella pittura*, Venise 1580, éd. par P. Barocchi, dans: *Trattati d'Arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, t. I, p. 289. Je dois la traduction française de cette partie du texte de Sorte à la gentillesse de Didier Martens.

haut de la tour, on entendait ces pauvres gens qui, avec leurs cris et en sonnant les cloches à toute volée, appelaient à l'aide de toutes leurs forces (...). Dans l'autre tour, où se trouvent les prisons, les poutres renforçant les murs se consumaient, ainsi que les planchers, de sorte que les murs s'effondraient sous le poids des pavements, provoquant la montée des flammes et d'immenses lueurs. Et ces flammes ressortaient par les grilles de la tour avec une violence terrible, comme si elles avaient été enfermées. Seigneur, si vous aviez vu cela de vos yeux, vous auriez vraiment cru que c'était là une bourrasque infernale qui agitait ces flammes et que tous les édifices, à l'endroit où cette hostile lumière faisait rage, se consumaient misérablement."

"[Fu appresso di assai maggior pericolo e fu di uguale spavento a tutta la città: perciocché, sentendosi di notte le campane suonare a martello (...) né sapendo allo improvviso che imaginare, tutti correvano con le armi verso la Piazza; il che ancor io facendo e veduto il fuoco, mi fermai alquanto sul Ponte novo, ove si vedeano meravigliosi effetti di quell'incendio; che i luoghi lontani et vicini da tre splendori in uno istesso tempo l'uno dopo l'altro si vedevano illuminati, peroché alcuna volta si vedea sboccare nell'aria una gran quantità de vapori e di fiamme, a guisa che si vedrebbe fare nel piano ad un'acqua ingorgata che per un poco s'aprisse e si chiudesse, li quali lampeggiando facevano riflesso e splendore nelle castella di S. Pietro e di S. Felice, e nel Lazaretto, e ne'luoghi più bassi verso l'Adige, nel Ponte della Pietra, nella Regasta e S. Faustino, i quali allumati rendevano alle vicine acque i riflessi delle cose chiarissime, e mentre, che quelle vampe (forse per materia che sopra vi cadeva) restavano alquanto soffocate, la luna dall'altra parte dell'Adige, risplendendo nelle facciate delle case, al pari del giorno bellissime le dimostrava, facendoci quelle stesse nelle tremuli acque del corrente fiume quasi naturalissime vedere. E verso l'incendio vedevasi il fumo ascenso in tanta altezza, che, perdendo il lume del fuoco e quello della luna pigliando, ci rappresentava le forme de molti nuvoli variati de' colori. Nella Piazza si vedeva la Torre publica nelle parti basse tutta affogata, a guisa che si suole il ferro vedere nelle fucine a bollire, e nella sommità di essa si udivano que' poverelli, che con li gridi e con spesso battere di campane mettevano tutte le forze loro a dimandare aiuto (...). Nell'altra torre, ove sono la Baste prigionieri fortissimi, i muri fodrati de travi, quelli abbruciandosi et solari altresì, si vedevano per il peso de' battuti a basso cadere, e salir in alto le fiamme e le vampe grandissime, le quali fuori dalle ferrate di detta torre come chiuse fiamme con impetto grandissimo uscendo, avereste, Signore, se gli occhi vostri ciò veduto avessero, stimato veramente che le buffere infernali le agitassero, e che tutti gli edificii, allo incontro ove feriva questo inimico lume, miseramente ardessero."]<sup>31</sup>

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 289-291.

Sorte se révèle dans ce passage un écrivain doué de qualités réelles. Sa sensibilité reste pourtant une sensibilité profondément picturale, puisqu'il bâtit son exposé sur le jeu des trois sources de lumière simultanées, qu'il décrit dans un langage très plastique: les flammes, le reflet des flammes dans les eaux de l'Adige et enfin la lune.

Dans les pages qui font suite à cette description, Sorte nous raconte que, fasciné par le spectacle, il aurait pris ses pinceaux, pour réaliser un tableau. Il s'agit ici de la première relation d'une prise de vue directe dans toute l'histoire de la peinture occidentale. Elle doit être considérée comme une fiction. On peut difficilement croire, en effet, que le peintre peignit directement "sur le motif", à une époque où on travaillait exclusivement en atelier, et il est permis aussi de se poser des questions sur la plausibilité du fait que, tandis que tous les habitants de Vérone couraient armés à la main, croyant à une invasion étrangère, seul Cristoforo Sorte se serait muni de son chevalet et de ses pinceaux, pour s'installer sur le Pont-Neuf, à proximité du fleuve qui le rassurait de sa présence.

Mais lisons avec attention le texte de Sorte:

"(...) il serait sans doute trop long et peut-être aussi ennuyeux de vous rappeler tous les effets produits par ce funeste accident et d'évoquer une à une les larmes de ceux qui y laissèrent ou la vie ou leurs biens. C'est pourquoi je vous dirai simplement comment, étant alors peintre, j'imitai avec les couleurs cette situation, éclairant la campagne et les lieux avoisinants en partie par le rayonnement de la lune et en partie par les vapeurs et les lueurs bien plus vives de l'incendie. Pour reproduire le ciel dégagé et étoilé de la nuit, avec la lune claire et luisante, je pris du blanc de plomb accompagné de bleu azur et, pour les zones où la lumière se fait plus vive et immobile, j'adoptai le blanc de plomb sans azur. Et les maisons, le fleuve et les arbres, et toutes les autres choses où je ne donnais pas la lumière du feu, je les éclairai simplement avec celle de la lune. Et les parties où le rayonnement de la lune était couvert par les vapeurs incandescentes du feu, je les éclairai avec ces vapeurs et repris le tout avec de l'indigo fin et une laque pour les objets les plus éloignés, quand cela me parut nécessaire." etc.

["Ma sarebbe troppo lungo, e anco forse noioso, tutti gli effetti di così sventurato e dannoso accidente, e le lagrime di coloro che o la vita o la fortuna vi lasciarono, ad una ad una ricordare. E perciò dirovi solo come questo caso, essend' io allora pittore, con li colori imitai, illuminando il paese et i luoghi vicini parte dallo splendore della luna e parte dalli vapori e vampi più vivi dello incendio. Il sereno adunque e stellato cielo della notte con la luna lucente e chiara, come si fa in tutte altre cose, rilevai con biacca accompagnata con azzurino, e nei lumi più vivi e fissi adoperai la biacca senza azzu-

rino, e tutti gli edifici, cioè case, fiume, alberi, e tutte l'altre cose ove non aggiungeva il lume del fuoco da essa luna illuminai, e quelle parti, ove dagli ardenti vapori di esso fuoco erano splendori della luna occupati, da essi vapori illustrai, ricazzando tutte le cose con l'endego fino e lacca nelle materie più lontane, secondo che meglio mi pareva convenire. Essi vapori più chiari e più vivi imitai con gialdolino accompagnato con biacca, sfumandoli nelli suoi luoghi con minio e ricazzandoli sempre con cinaprio appresso il minio, et oscurandosi con lacca accompagnata sempre di endego fino. I fiumi che non prendevano il lume della luna, per non essere ancora saliti tanto in alto, ma ch'erano d'appresso et avevano i lumi dalli chiarissimi vapori del fuoco, gli macchiai di minio senza gialdolino, ricazzandoli medesimamente con cinaprio e lacca al modo sopradetto, fingendoli medesimamente col cinaprio e lacca al modo sopradetto, fingendoli alcune chiazze fiamme, scintille e vampi di diverse sorti, secondo che meglio alla somiglianza di quel vivo e naturale mi pareva che convenissero; perciò che questi e così fatti sono soggetti tanto particolari e proprii del giudicio e della mano del pittore, che non si ponno né esprimere, e meno insegnare, se non che in fatto ciò l'operazioni dimostrano..."<sup>32</sup>

J'ai fait cette longue citation pour plusieurs raisons. On est habituellement de l'avis qu'ici "Sorte se réfugie dans la technique, en révélant pleinement ses propres limites",<sup>33</sup> ce qui me semble méconnaître profondément la signification de ce texte.

Je crois que la vraie signification du passage est toute autre. Par cette relation, Sorte intervient consciemment au cœur de l'ancien problème concernant la "représentation de l'irreprésentable". On se rappellera que ce problème affleurerait déjà chez Plinie, qui donnait des détails techniques à propos des peintures "éclatantes" d'Apelle (les quatre couleurs, l'enduit...); il revenait chez Erasme, à propos de Dürer et de la représentation "monochrome". Chez Sorte, l'intention de démontrer qu'on peut peindre "*quae pingi non possunt*" atteint un degré de modernité incontestable. C'est la technique de la peinture à l'huile qui garantit le succès de l'entreprise.<sup>34</sup>

Je crois qu'on peut affirmer que le texte de Sorte n'a jamais été estimé à sa juste valeur. Un de ses grands mérites consiste à avoir mis en évidence la

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 291-292.

<sup>33</sup> P. Barocchi, *op. cit.*, t. I, p. 533. Voir également, plus modéré, J. Von Schlosser, *La Letteratura artistica* (1924), Florence 1967, p. 394.

<sup>34</sup> Je suis tenté de voir dans l'"indigo fin" et dans la "laque" de Sorte, une transposition de l'*atramentum* mentionné par Plinie à propos d'Apelle (voir *supra*, n. 1).

possibilité (fictive) de la prise de vue directe de l'image de la nuit en flammes. Mais si on lit le texte avec attention, on réalise que celui-ci est le fruit d'un très bizarre, mais très significatif mélange d'observation directe et de renvois culturels.

Il semble en effet qu'une certaine réminiscence des *Enfers* de Bosch, admirés peut-être par Sorte dans les collections vénitiennes, est encore présente à son esprit.<sup>35</sup> Il tient pourtant à nous spécifier que la "bourrasque infernale" était, cette fois-ci, la réalité elle-même.

Une seconde allusion est de nature littéraire. On a de fortes raisons de croire que Sorte contempla l'incendie de Vérone, dont personne ne doute qu'il fut le témoin, à travers la grille littéraire de Virgile.<sup>36</sup>

Des coïncidences très suggestives entre la première partie de la description virgilienne et le texte de Sorte viennent à l'appui de cette hypothèse.

On se rappellera cette première partie du second chant de l'Enéide:

"C'était le moment où le premier sommeil commence pour les hommes aux durs soucis et, par un bienfait divin, insinue en eux son extrême douceur (...) Cependant de tous les points de la ville se confondaient des cris de détresse; et, bien que la maison de mon père Anchise fût reculée, solitaire, entourée d'arbres, les bruits deviennent de plus en plus distincts, et l'horrible tourmente des armes se rapproche. Réveillé en sursaut, je monte au plus haut de la terrasse et je m'y tiens l'oreille au guet. Ainsi, quand au souffle furieux des Austers le feu se met dans la moisson ou lorsque le torrent, grossi des eaux de la montagne ravage les champs (*rapidus montano flumine torrens sternit agros*), (...) le pâtre, de la cime d'un roc, écoute ce fracas, dont il ne sait pas la cause, et demeure interdit. Mais alors la vérité éclate, les embûches des Grecs se découvrent. Déjà la vaste maison de Déiphobe s'effondre sous les flammes; et déjà tout près celle d'Ucalégon prend feu; les flots lointains du cap Sigée reflètent l'incendie (*Sigea igni freta lata relucet*). Les clameurs des hommes retentissent, mêlées à l'appel éclatant des trompettes. Hors de moi, je saisis mes armes (...). Rhipée, Epytus, si grand à la

<sup>35</sup> Comme N. A. Corwin (op. cit. p. 71) l'a déjà noté, Sorte se trouvait en 1535 à Mantoue, où il aurait pu voir également les 20 "paysages incendiés" achetés cette année même par le duc Frédéric Gonzague (voir *supra* n. 13).

<sup>36</sup> A ce point on ne peut que déplorer encore une fois la perte de "la tela grande a oglio con Enea et Anchise" de Giorgione, dans la collection vénitienne de Taddeo Contarini, mentionnée par Michiel, qui fut probablement l'une des premières œuvres essayant de marier les solutions d'éclairage nocturne de Bosch à un sujet littéraire classique.

guerre, Hypanis et Dymas, que la clarté de la lune offre à mes yeux (*oblatis per lunam*), se joignant à moi, se groupent à mon côté... Vous venez au secours d'une ville embrasée (*succurritis urbi incensae* (...)); La nuit noire vole autour de nous et nous enveloppe de son ombre (*nox atra caua circumuolat umbra*). Quelles paroles pourraient dépeindre cette nuit de massacre et ces funérailles?"<sup>37</sup>

On aura sans doute remarqué qu'en dépit du fait qu'Enée empoigne ses armes tandis que Sorte se charge de son chevalet, tous les autres éléments du récit virgilien reviennent chez Sorte, qui les réélabore et les amplifie dans le sens de son intérêt pictural: la surprise nocturne, le bruit, la contemplation à partir d'un point de vue privilégié, le spectacle des trois sources de lumière et enfin la question finale "comment dépeindre tout cela?" Le tout a subi des transformations qui laissent pourtant deviner, avec une certaine facilité, leur source. Sorte d'ailleurs la dévoile, naïvement (ou peut-être honnêtement) à la fin de sa relation, en remarquant que la prise de vue directe et la culture historique peuvent (doivent) s'entremêler dans l'expérience picturale:

"Et ces choses, on les verra judicieusement représentées du pinceau, comme si elles étaient vivantes et naturelles et presque comme si elles disposaient du souffle, non seulement celles, actuelles, que le peintre aura vues mais aussi celles vieilles de plusieurs siècles, véridiques ou imaginaires (...) C'est ainsi que l'on pourra représenter de manière aussi naturelle qu'appropriée toutes les particularités de l'incendie de Troie ..."

"Laonde non solo le cose presenti e da lui vedute, ma già passate per molti secoli, o vere o favolose ch'elle si sieno (...), quasi naturali e vive e poco meno che spiranti, si vedrebbe col pennello giudiciosamente a rappresentare. Così appunto naturali e proprii dimostrerebbe tutti gli accidenti del troiano incendio..."<sup>38</sup>

Les *Observations sur la peinture* sont considérées unanimement comme "la première approche systématique de la peinture de paysage" moderne.<sup>39</sup> Nous avons vu pourtant que plus ou moins à la même époque un Gian Paolo Lomazzo essayait de donner d'autres solutions à ce problème de classification<sup>40</sup> et qu'un peu plus tard, Breughel et Rubens essayaient de

<sup>37</sup> Virgile, *Enéide*, II, 268-362.

<sup>38</sup> C. Sorte, op. cit., p. 292.

<sup>39</sup> E. H. Gombrich, *Norm and Form*, p. 118, repris par N. A. Corwin, op. cit., 71.

<sup>40</sup> Le *Traité* de Lomazzo parut à Milan en 1584, mais fut préparé sans doute pendant les décennies antérieures.

résoudre d'une façon allégorique le même problème. Il nous faut donc nous arrêter ici un moment pour essayer de mettre en évidence la place occupée par la vue de la ville en flammes dans le "système" de Sorte.

Tout d'abord, il faut rappeler qu'à l'époque, le paysage, considéré comme une invention étrangère à l'esprit italien, était loin d'être accepté parmi les genres majeurs de l'art où trônait encore, dans la bonne tradition classique, le tableau narratif (*l'istoria, la storia*). Le jugement de Michel-Ange, rapporté par Francisco de Holanda (1548) est, à ce propos, significatif:

"Dans les Flandres on peint seulement pour tromper les yeux (...) Leurs tableaux représentent uniquement des chiffons, édifices, verdure des champs, taches sombres des arbres, rivières et ponts qu'on appelle paysage et beaucoup de figures éparpillées de-ci de-là. Tout cela, même s'il peut sembler beau à certains, est en réalité peint sans ordre, ni art, sans symétrie ni proportions ..."<sup>41</sup>

A cette opinion, assez courante encore dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, Sorte essaie d'opposer une approche positive et systématique. Il commence par une division des paysages selon les 4 saisons de l'année, ce qui a pour but de démontrer que même dans ce genre "mineur", on peut suivre la loi de la "variété", si importante dans la théorie de la grande peinture.<sup>42</sup>

Le passage déjà cité, concernant l'incendie de Vérone, sort visiblement de cet ordre et il est légitime de se demander pourquoi Sorte s'arrête avec tant d'insistance sur ce cas exceptionnel.

Il y a, je crois, deux raisons. La première consiste dans le fait que le tableau réalisé par Sorte n'est pas à vrai dire un "paysage" (*paese, paesetto*), mais une vue de ville. Dans cette vue, et c'est là que réside la grande différence, *paysage* et *histoire* se marient. Même si on fait abstraction du sous-entendu virgilien de la scène, il est évident que le tableau décrit, avec son action dramatique et temporelle claire, peut être considéré comme une "*storia*" dans le sens albertien du terme.<sup>43</sup> En même temps, il est évident

<sup>41</sup> Cf. Francisco de Hollanda, *Tractato de pintura antigua* (1548), éd. par J. de Vasconcellos, dans: *Quellenschriften zur Kunstgeschichte*, Vienne 1899, p. 29.

<sup>42</sup> Cette division relève en même temps de la connaissance de l'art flamand, où le thème des "saisons de l'année" était bien connu.

<sup>43</sup> L. B. Alberti, *De Pictura*, Bâle 1540 (mais composé en 1436), I. II.

qu'il s'agit d'une "*storia*" hors-norme, puisque l'intérêt majeur du peintre se concentre non pas sur les actions des personnages, qui restent anonymes et à peine mentionnés, mais sur le spectacle de la nature déchaînée. Pour être plus précis: c'est la nature même qui fait l'"histoire", et non pas les personnages. On assiste donc à un renversement des termes, par rapport à la peinture classique: le fond (la nature) devient figure, la figure (la masse des citoyens de Vérone), est reléguée vers le fond.

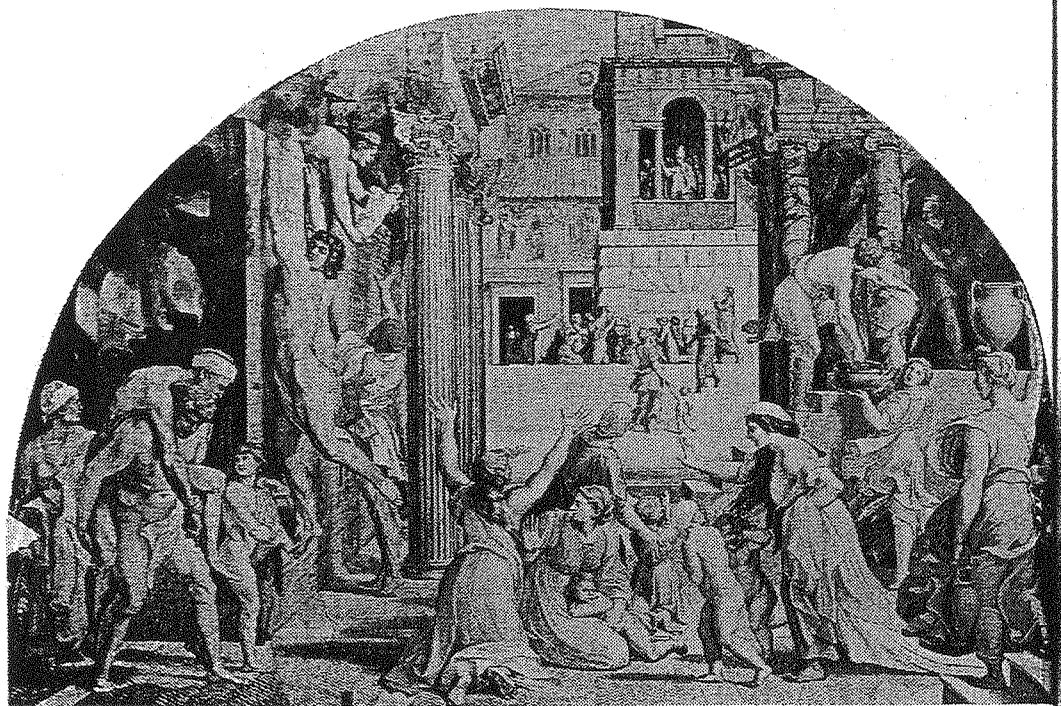
Il suffit de comparer le texte de Sorte (et n'importe quel tableau de catastrophe ignée, que ce texte fonde théoriquement) à une *storia* conçue d'après les normes classiques, à quel point il s'en écarte.

Un des exemples les plus célèbres est sans doute l'*Incendio del Borgo*, peint par Raphaël, dans une des Stanze du Vatican, en 1514 (fig. 3). L'histoire est connue: en 847, le pape Léon IV aurait éteint par l'effet d'un simple signe de croix, l'incendie qui menaçait de détruire le quartier romain du Borgo. Ce qui frappe le spectateur, c'est que, dans cette grandiose composition, l'incendie lui-même occupe une place bien modeste: on l'entrevoit seulement à l'extrémité gauche de la fresque en train de réduire en ruines un groupe de maisons. Plus encore, l'épisode de l'incendie est comme "coupé" du reste de la composition: il est séparé de la scène d'un côté par le haut mur que des personnages effrayés sont en train d'escalader, et, de l'autre par l'encadrement même de la fresque. C'est comme si l'incendie avait été placé plutôt "hors-cadre", comme prologue ou bien comme cause de l'"histoire".

Si l'on étudie avec attention l'oeuvre de Raphaël, on réalise que tout cela trouve sa raison d'être dans une structure temporelle précise du récit pictural.<sup>44</sup> La partie gauche, en conformité avec toute lecture narrative d'un tableau, représente le premier temps de l'action, éventuellement ses causes, ou le passé. C'est donc là que sera situé l'incendie. Le côté droit, par contre, représente le deuxième acte du drame: les citoyens, hommes et femmes, en train d'unir leurs efforts afin d'éteindre le feu. Celui-ci est placé, dans la partie droite de la composition, complètement hors-cadre. Les gestes et les attitudes des personnages, qui se font passer de grands récipients d'eau pour éteindre ce feu invisible indiquent que leur démarche

<sup>44</sup> J'appuie mes observations sur: K. Badt, "Raphael's 'Incendio del Borgo'", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXII (1959), pp. 35 - 59.

est, pour le moment, vaine. Le vrai dénouement – semble avoir voulu dire Raphaël – ne peut pas venir de l'action humaine, mais seulement de l'aide divine. C'est cette aide qu'implore la femme du premier plan, qui tourne le dos au spectateur et lève les mains en sollicitant l'intervention du pape. Enfin, celui-ci apparaît dans sa loggia, fait un signe de croix et marque ainsi la fin heureuse de l'histoire, acclamée par le peuple en jubilation.



Raphaël, *L'Incendio del Borgo*, fresque, base 670 cm, 1514

Raphaël se souvient, lui aussi, de Virgile, auquel il fait évidemment allusion en insérant, à l'extrême gauche de sa composition, et au premier plan, un groupe héroïque évoquant celui d'Enée transportant son père Anchise, mentionné dans l'épisode de la chute de Troie de l'*Enéide*.<sup>45</sup>

Mais il est évident que le modèle virgilien est exploité par Raphaël, au commencement du XVI<sup>e</sup> siècle, dans le sens du développement visuel de l'action héroïque, tandis qu'à la fin du même siècle, Cristoforo Sorte (et les peintres dont il est le porte-parole) l'exploiteront dans un tout autre sens.

Il est impressionnant de noter comment Sorte lui-même justifie l'abandon du récit par l'intérêt pour le pictural.

"Mais il serait sans doute trop long et peut-être aussi ennuyeux de rappeler tous les effets produit par ce funeste accident (...) C'est pourquoi je vous dirai simplement comment, étant alors peintre, j'imitai avec les couleurs cette situation..."

"Ma sarebbe troppo lungo, e forse anco noioso, tutti gli effetti di così sventurato e dannoso accidente, e lagrime di coloro che o la vita o la fortuna vi lasciarono, ad una ad una ricordare. E perciò dirovi solo come questo caso, essend'io allora pittore, con i colori imitai ..." <sup>46</sup>

Le choix de Sorte ne pourrait être plus clair: au récit, il préfère la description, au tableau d'histoire, le paysage. Dans des termes empruntés à la rhétorique moderne de la fiction, on pourrait dire que l'auteur opère un choix radical entre "*showing*" et "*telling*" en faveur du premier terme:<sup>47</sup> en s'arrêtant sur le Pont-Neuf, Sorte n'"entrera" pas dans le récit, comme son modèle littéraire, Enée:<sup>48</sup> "Ayant vu le feu, je m'arrêtai..." ("Visto il fuoco,

<sup>45</sup> Virgile, *Enéide*, II, 721 sq.

<sup>46</sup> C. Sorte, *op. cit.*, p. 291.

<sup>47</sup> Pour l'opposition "*showing*" / "*telling*", voir toujours: W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1961.

<sup>48</sup> Chez Virgile, la technique du "*showing*" domine la première partie du deuxième Chant (Enée contemplant l'incendie depuis la terrasse de la maison d'Anchise) tandis que la technique du "*telling*" est employée dans la seconde partie du même chant, où le héros prend part aux événements et, enfin, raconte sa fuite (voir à ce propos, entre autres, les observations de G. Williams, *Techniques and Ideas in the Aeneid*, New Haven / Londres 1983, pp. 246 ss.). Il est significatif que Sorte s'inspire justement de la partie descriptive de ce chant.

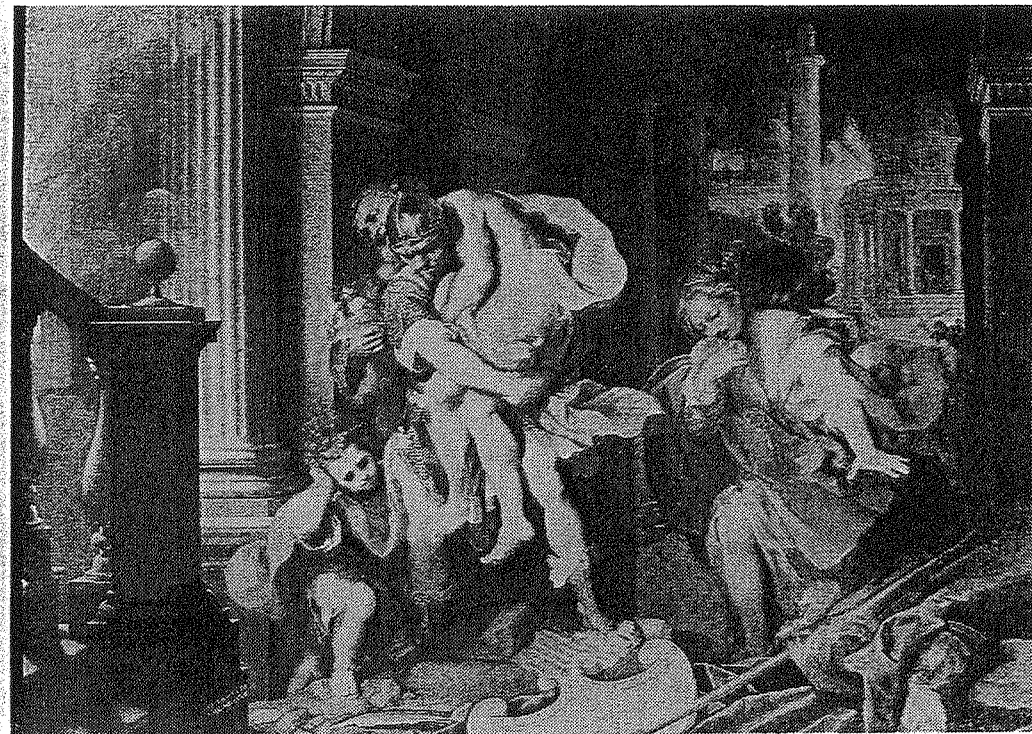


mi fermai"). On a ici la phrase clef de toute la relation. Fascination, arrêt et distance forment sa substance.

\*\*\*

Il est intéressant de noter comment, autour de 1600, les deux traditions de la représentation de la prise de Troie, celle, traditionnelle, qui exalte l'"histoire" et l'autre, nouvelle, qui exalte la "vue", coexistent, en se disputant le champ. Federico Barocci, par exemple, dans une toile datée de 1598<sup>49</sup> (fig. 4), place au premier plan le groupe héroïque d'Enée portant sur son dos Anchise, accompagné par son fils Ascagne et suivi de son épouse Créuse, tandis que la ville désertée est représentée plutôt sous une forme symbolique, dans le tout dernier plan.

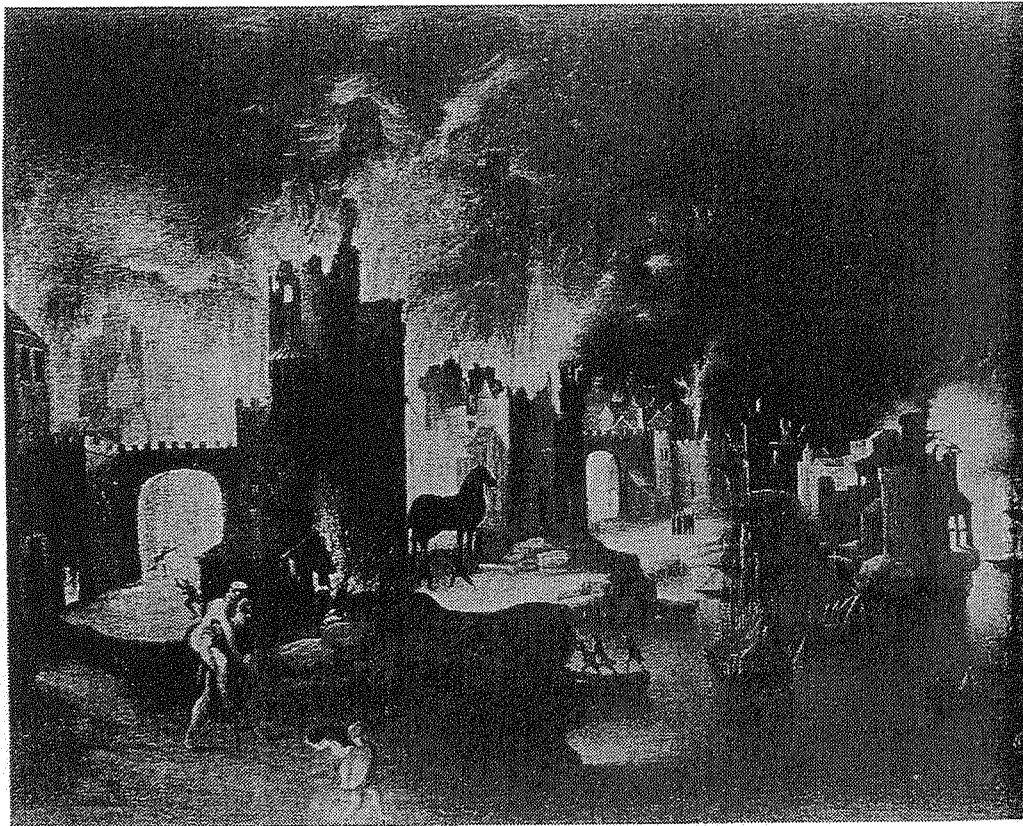
L'exaltation de la figure d'Enée, vu comme "*exemplum virtutis*", trouvera son point culminant dans la démarche visant à donner au personnage une valeur en soi, l'exemple le plus important dans ce contexte étant le groupe statuaire du Bernin (1619).



Federico Barocci, *La Chute de Troie*, huile sur toile, 179 x 253 cm, Rome, Galleria Borghese

<sup>49</sup> Cf. *Mostra di Federico Barocci (Urbino, 1535-1612), catalogo critico a cura di A. Emiliani con un repertorio dei disegni di G. Gaeta Bertela*, Bologne 1975, p. 151-153.





"Monsu Desiderio", *La Chute de Troie*, huile sur toile, 85 x 107 cm, Milan, coll. D. Franzin

La tradition "nocturniste", en revanche, qui culmine dans l'oeuvre d'un Didier Barra ou d'un François De Nomé<sup>50</sup> (fig. 5), préfère les dramatiques effets de clair-obscur, en donnant aux personnages une place si réduite dans l'ensemble du tableau que, parfois, on a de la peine à les distinguer.<sup>51</sup>

Je ne crois pas trop me tromper en affirmant qu'on pourrait difficilement comprendre ces tableaux sans les essais de justification théorique qui les précèdent et qui traversent la pensée occidentale au sujet de la représentation picturale de l'excès visuel à partir du texte fondateur d'Erasme de Rotterdam et jusqu'à celui, non moins important, de Cristoforo Sorte.

Dans la mesure où cet effort théorique accompagne constamment l'effort artistique, on peut conclure que la représentation du feu a été envisagée, à l'aube des temps modernes, comme une tentative perpétuelle de vérifier, d'éprouver les limites mêmes de la peinture.<sup>52</sup>

<sup>50</sup> Voir dernièrement: M. R. Nappi, *François De Nomée Didier Barra. L'enigma Monsù Desiderio*, Milan 1991.

<sup>51</sup> La description d'une *Prise de Troie* de Pietro Perugino (sic!), faite par G. de Scudéry dans son *Cabinet* (1646), éd. par Chr. Biet et D. Moncond'hui, Paris, 1991, pp. 77-79 semble être dans ce contexte le fruit d'un compromis bien calculé: du total des strophes une moitié est consacrée à la description des flammes dans la nuit et l'autre à l'action des personnages. La toute dernière strophe met l'accent sur l'exemple moral d'Enée.

<sup>52</sup> Je remercie M. Didier Martens et Mme Loyse Revertera d'avoir lu mon texte pour en améliorer le style.

## LISTE DES ILLUSTRATIONS

1. Battista Dossi, *Le Rêve*, huile sur toile, 82 x 150 cm, après 1540, Dresden, Gemäldegalerie.
2. François Francken, *Cabinet d'Amateur*, 1620-1625, Vienne, Kunsthistorisches Museum.
3. Raphaël, *L'Incendie du Borgo*, fresque, base 670 cm, 1514.
4. Federico Barocci, *La Chute de Troie*, huile sur toile, 179 x 253 cm, Rome, Galleria Borghese.
5. "Monzu Desiderio", *La Chute de Troie*, huile sur toile, 85 x 107 cm, Milan, coll. D. Franzin.

Franz Riklin

## DIE BRANDSTIFTUNG IN RECHTSHISTORISCHER, KRIMINOLOGISCHER UND STRAFRECHTLICHER SICHT

### 1. Einleitung

Die Brandstiftung ist im geltenden Strafgesetzbuch (StGB) in den Artikeln 221 und 222 geregelt. Sie lauten:

#### *Art. 221 StGB: Brandstiftung*

Wer vorsätzlich zum Schaden eines andern oder unter Herbeiführung einer Gemeingefahr eine Feuersbrunst verursacht, wird mit Zuchthaus bestraft. Bringt der Täter wissentlich Leib und Leben von Menschen in Gefahr, so ist die Strafe Zuchthaus nicht unter drei Jahren. Ist nur ein geringer Schaden entstanden, so kann auf Gefängnis erkannt werden.

#### *Art. 222 StGB: Fahrlässige Verursachung einer Feuersbrunst*

Wer fahrlässig zum Schaden eines andern oder unter Herbeiführung einer Gemeingefahr eine Feuersbrunst verursacht, wird mit Gefängnis oder mit Busse bestraft. Bringt der Täter fahrlässig Leib und Leben von Menschen in Gefahr, so ist die Strafe Gefängnis.

Die Strafandrohungen ("Zuchthaus" bedeutet Freiheitsentzug von einem bis zu zwanzig Jahren, "Gefängnis" von drei Tagen bis zu drei Jahren) sind vergleichsweise hoch. Falls der Brandstifter an einer schweren Persönlichkeitsstörung leidet, mit der die Tat im Zusammenhang steht, sieht das Gesetz an anderer Stelle die Möglichkeit der Anordnung von Massnahmen vor, z.B. einer stationären oder ambulanten Massnahme für geistig Abnorme in Art. 43 StGB.

Die Brandstiftungsnormen sind bei den sog. "Gemeingefährlichen Verbrechen und Vergehen" eingeteilt, d.h. bei Straftaten, bei denen der Täter durch die Entfesselung von schwer kontrollierbaren Naturgewalten Leib und Leben einer möglicherweise grösseren Zahl von Menschen oder