

Journal de la Renaissance

volume II • 2004



PEINDRE LE FEU ?

La représentation en excès dans l'art de la Renaissance*

Victor I. STOICHITA

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 [...] »)¹.

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 un excès de visible, le visible ayant atteint un degré maximum, au point qu'il en devient aveuglant, et par là-même non-représentable.

À un autre endroit du même ouvrage, Pline ajoute qu'Apelle aurait réalisé ce genre de peintures avec seulement quatre couleurs² 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

* Une version italienne de cet article a été publiée dans *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, sous la direction d'Ulrich Pfisterer et de Max Seidel, Munich/Berlin, 2003, p. 439-451.

1. PLIN 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.

2. (...*legentes meminerint omnia ea quatuor coloribus facta...*) (*Ibid.*, XXXV, 92, p. 346).

foncé » (*atramentum*), dont il recouvrait les tableaux achevés, « afin d'empêcher que l'éclat trop vif blesse la vue »³. Aucun des tableaux d'Apelle n'est parvenu jusqu'à nous et ses écrits théoriques, dont parlent les sources⁴, 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 Érasme 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 égards, en monochrome, c'est-à-dire (seulement) à l'aide de lignes noires? L'ombre (*umbras*), la lumière (*lumen*), l'éclat (*splendorem*), des saillies (*eminentias*) et des profondeurs (*depressiones*) [...]. Plus encore, il a même peint ce qu'on ne peut pas peindre, le feu (*ignem*), les rayons (*radios*), le tonnerre (*tonitrua*), la foudre (*fulgetra*), les éclairs (*fulgura*) [...] ⁵

236

L'éloge d'Érasme, 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.

Une seconde différence entre le texte d'Érasme 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'Érasme faisait probablement référence au cycle des gravures de l'*Apocalypse* dürérienne (1497/1498)⁶.

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'Érasme 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.

3. *Ibid.*, 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.

4. *Ibid.*, XXXV, 79.

5. Notre traduction est approximative et partielle. Voir le texte intégral dans P.S. ALLEN, *Opus epistolarum Des. Erasmi Roterodami*, Oxford, 1906-, t.VI, p. 371 sq. Voir également le commentaire d'E. PANOFKY, « "Nebulae in pariete" ». Notes

on Erasmus' Eulogy on Dürer », *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, XIV (1951), p. 34-41.

6. Cf. E. PANOFKY, « "Nebulae in pariete"... », *op. cit.*, p. 37. À 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'Érasme (cf. F. GROSSMANN, *P. Brueghel*, Londres, 1955).



Fig. 1 – Battista Dossi, *Le Rêve*, huile sur toile, 82 x 150 cm, après 1540, Dresde, Gemäldegalerie.

Il est pourtant très significatif que cette image occupe le verso d'une représentation sacrée traditionnelle (l'endroit du tableau étant occupé par un Saint 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 visualisation⁷.

On pourrait en tirer la conclusion que le problème de la représentation du feu fut associé originellement à des œuvres où l'imagination, soit dépasse, soit fait contraste avec la mimésis⁸.

L'observation est valable également pour les peintures de Bosch, dont le caractère symbolique n'a pas échappé aux premiers commentateurs⁹. Ces tableaux étaient d'ailleurs qualifiés à l'époque de « rêves »¹⁰. Le rêve était considéré alors comme un « excès » de l'imagination¹¹, et celui-ci aurait à son tour engendré l'« excès » de représentation.

7. Sur le Saint Jérôme de Dürer et sur son revers voir : F. ANZELEWSKY, *Dürer*, Berlin, 1991.

8. Pour cette opposition voir : M. KEMP, « From Mimesis to Fantasia: The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts », *Viator*, 8 (1977), p. 347-398.

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

10. Cf. D. LAMPSONIUS, *Les Effigies des peintres célèbres des Pays-Bas*, éd. J. Puraye, Liège, 1956, p. 61, n° 19 ; *Der Anonimo*

Morelliano (Marcanton Michiel's *Notizia d'opere del disegno*, éd. T. von Frimmel, Vienne, 1896, p. 102-193 ; Gian Paolo LOMAZZO, « *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura* (1584) », *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, *Het Schilder-Boek* (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).

11. 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.

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* (1506-1508), 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 œuvres¹², 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, 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 »¹³.

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 tableau intitulé la *Tentation de Saint 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 Saint Antoine veut s'échapper.

Le tableau de Savoldo n'est qu'un exemple d'une série plus riche de tableaux narratifs ayant plus ou moins le même thème¹⁴, en l'occurrence l'altérité de l'imaginaire du feu et, pour ainsi dire, « la fuite » de l'espace cauchemardesque vers la « réalité ».

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'Érasme 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 »¹⁵.

Ce texte est, en dépit de sa concision, très riche en connotations. On comprend, en le lisant, que ce genre de peintures¹⁶ 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 »¹⁷ : le spectateur était tenté de s'approcher du tableau et de le toucher afin d'en éprouver la « réalité ».

12. Cf. H. BREDEKAMP, « Traumbilder von Marcantonio Raimondi bis Giorgio Ghisi », dans W. Hofmann, *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen*, Vienne, 1987, p. 62-71 et W.S. GIBSON, « Bosch's Dreams: A Response to the Art of Bosch in the Sixteenth Century », *Art Bulletin*, LXXXIV (1992), p. 205-217.

13. 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, p. 220-223.

14. Voir S. EBERT-SCHIFFERER, *Giovanni Gerolamo Savoldo und*

die Renaissance zwischen Lombardei und Venetien. Von Foppa und Giorgione bis Caravaggio, Milan/Berlin, 1990, p. 19 sqq. et 108.

15. Cf. R. BUSCAROLI, *La pittura di paesaggio in Italia*, Bologne, 1935, p. 56 et E.H. GOMBRICH, *Norm and Form*, Londres, 1966, p. 118.

16. 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, *Hieronymus...*, op. cit.

17. Cf. W. ISER, *Die Appelstruktur der Texte*, Constance, 1970.

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^e siècle et les premières décennies du siècle suivant. Il s'agit — on le sait — d'une époque obsédée par les démarches taxinomiques¹⁸. La peinture, quant à elle, n'échappe pas à cette obsession.

Pour Jan Brueghel et Pieter Paul Rubens, la représentation du feu advient dans le cadre de l'*Allégorie du toucher* (1619)¹⁹. Le feu y est présenté à plusieurs niveaux : au centre même de la composition, sous la forme d'un brasero fumant, à gauche, sous l'aspect d'une forge, à droite, enfin, au-dessus de la personnification du toucher²⁰, 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 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^e siècle, la présence de « paysages enflammés » avait atteint la valeur d'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 œuvre 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 ». Ils semblent ainsi 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.



Fig. 2 – François Francken, *Cabinet d'Amateur*, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

18. Voir toujours : M. FOUCAULT, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, 1966.

19. 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.

20. 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. »

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

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^e et au commencement du XVII^e 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 convenant²¹.

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 »²²). 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 funéraire²³.

C'est cette taxinomie, si difficile à comprendre aujourd'hui²⁴, qui semble s'être superposée à celle des cinq sens, dans les tableaux 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. La démarche est plus symbolique que pratique.

Si on consulte les descriptions littéraires des galeries imaginaires, tels 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 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)²⁵.

21. « 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 luogo dicevole e conveniente; e poca grazia ha una pittura, quanto voglia buona, se non é accomodata al suo loco convenevole. » (G.P. LOMAZZO, « *Trattato dell'arte...* », *op. cit.*, p. 299).

22. *Ibid.*, p. 408.

23. *Ibid.*, p. 294.

24. Cf. la perplexité de GOMBRICH, *Norm...*, *op. cit.*, p. 118. 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.

25. Il est significatif que chez Perrault, le paysage enflammé — qualifié de « chef-d'œuvre » — soit considéré dans le cadre d'un éloge final apporté au trompe-l'œil 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

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 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^e 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^e 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 classique²⁶. En effet, ni Pline, ni plus tard Érasme, 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 »²⁷. Tant le feu que la nuit se dérobent, en principe — mais pour des raisons diamétralement opposées — à la représentation picturale. 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.

À 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'*Énéide*.

Il est sans doute très significatif que, bien avant d'avoir pu être visualisé 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 cœur 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 ?²⁸

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.

yeux du trompeur mesme./ D'un Maistre enommé le chef-d'œuvre charmant/ De sa ville éteindra l'affreux embrasement. » (C. PERRAULT, *La Peinture*, Paris, 1663, p. 10).

26. G. VASARI, *Le Vite de' Pittori, Scultori ed Archittetori* (1564), éd. par G. Milanesi, Florence, 1881, t. VIII, p. 584 (« Lancilotto [Lancelot de Brugge ?] é stato eccellente in far fuochi, notti,

splendori, diavoli e cose simiglianti »).

27. Voir ici, par exemple, T. TASSO, *Gerusalemme Liberata* (1581), XIII, III).

28. Ici et plus loin nous citons toujours d'après : VIRGILE, *Énéide*, texte établi par H. Goelzer et traduit par A. Bellessort, Paris, Ed. Belles Lettres, s. d.

Dans tout ce contexte, l'apparition, à la fin du xvi^e 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 :

[...] 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 [...] ²⁹

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 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

29. 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.

qui agitait ces flammes et que tous les édifices, à l'endroit où cette hostile lumière faisait rage, se consumaient misérablement³⁰.

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 nécessaire³¹.

J'ai donné 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 »³², ce qui me semble méconnaître profondément la signification de ce texte.

Je crois que la vraie signification du passage est tout 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 Plin, qui donnait des détails techniques à propos des peintures « éclatantes » d'Apelle (les quatre couleurs, l'enduit...) ; il revenait chez Érasme, 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'entreprise³³.

30. *Ibid.*, p. 289-291.

31. *Ibid.*, p. 291-292.

32. P. Barocchi, *op. cit.*, t. I, p. 533. Voir également, plus modéré,

J. Von Schlosser, *La Letteratura artistica* (1924), Florence, 1967, p. 394.

33. Je suis tenté de voir dans l'« indigo fin » et dans

Je crois qu'on peut affirmer que le texte de Sorte n'a jamais été apprécié à sa juste valeur. Un de ses grands mérites consiste à avoir souligné la 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 esprit³⁴. 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 Virgile³⁵.

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'*Énéide*:

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 aux aguets. 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*), [...] 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 relucent*). 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 guerre, Hypanis et Dymas, que la clarté de la lune offre à mes yeux (*oblatis per lunam*), se groupent à mes côtés [...] 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?³⁶

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

la « laque » de Sorte, une transposition de l'*atramentum* mentionné par Pline à propos d'Apelle (voir *supra*, note 1).

34. 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*, note 13).

35. À 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.

36. VIRGILE, *Énéide*, II, 298-362.

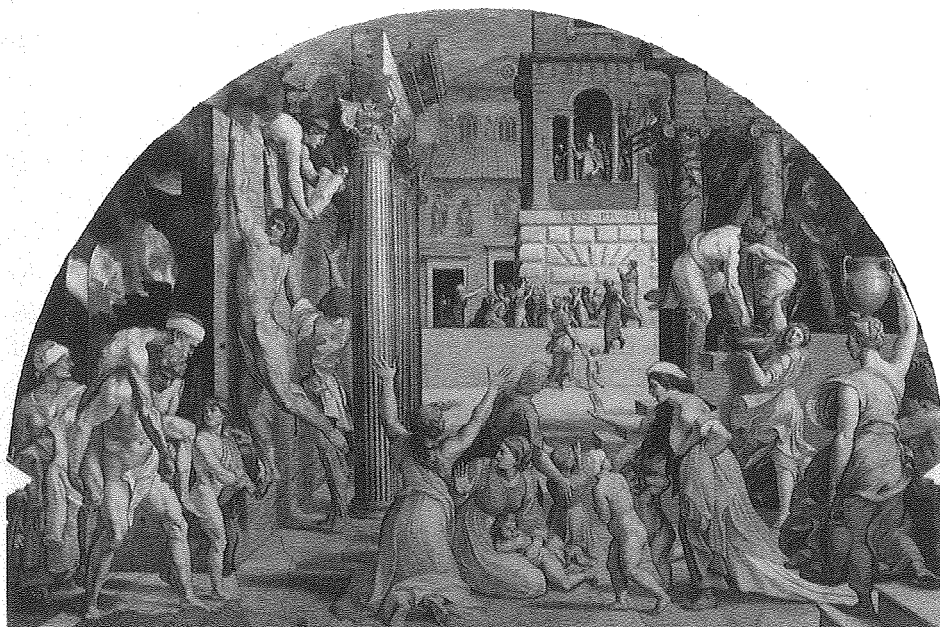


Fig. 3 – Raphaël, L'Incendie du Borgo, fresque, base 670 cm, 1514.

enfin la question finale « comment dépeindre tout cela ? » Le tout a subi des transformations qui laissent pourtant deviner, avec une certaine facilité, leur source.

Dans la vue décrite par Sorte, *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 terme³⁷. En même temps, il est évident 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 sont 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, pour réaliser l'écart.

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 d'un simple signe de la 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 par le haut mur que des personnages effrayés sont en train d'escalader et, de l'autre côté par l'encadrement même de

37. L.B. ALBERTI, *De Pictura*, Bâle, 1540 (mais composé en 1436), I. II.

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'œuvre de Raphaël, on réalise que tout cela trouve sa raison d'être dans une structure temporelle précise du récit pictural³⁸. 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 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 le geste de la croix et signe par là la fin heureuse de l'histoire, acclamée par le peuple en jubilation.

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'*Énéide*³⁹.

Mais il est évident que le modèle virgilien est exploité par Raphaël, au commencement du xvi^e 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 produits par ce funeste accident [...] C'est pourquoi je vous dirai simplement comment, étant alors peintre, j'imitai avec les couleurs cette situation [...]⁴⁰

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 terme⁴¹ : en s'arrêtant sur le Pont-Neuf, Sorte n'« entrera » pas dans le récit, comme son modèle littéraire, Enée⁴² : « Ayant vu le feu, je m'arrêtai... » (« Visto il fuoco, mi fermai »). On a ici la phrase clef de toute la relation : fascination, arrêt et distance forment sa substance.

38. J'appuie mes observations sur : K. BADT, « Raphael's "Incendio del Borgo" », *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, XXII (1959), p. 35-59.

39. Virgile, *Énéide*, II, 721 sq.

40. C. SORTE, *Osservazioni...*, op. cit., p. 291.

41. Pour l'opposition « showing » / « telling », voir toujours : W.C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, 1961.

42. 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, p. 246 sqq.). Il est significatif que Sorte s'inspire justement de la partie descriptive de ce chant.