

7 · La controverse entre *disegno* et *colore*

Alberti et le gris · Ghiberti et la perception · La symbolique des couleurs au Quattrocento
L'importance des matériaux · Léonard de Vinci · La couleur vénitienne au XVI^e siècle

À LA RENAISSANCE EN ITALIE, la critique et la pratique artistiques donnèrent une nouvelle force à l'idée antique selon laquelle la ligne pouvait parvenir à une représentation juste, sans s'encombrer de la couleur, accessoire à la forme. À la fin du Quattrocento, un texte clé de Philostrate, *La Vie d'Apollonius de Tyane* (cf. chapitre 1), fut traduit en latin par le Florentin Alemanno Rinuccini. En 1549, le chroniqueur vénitien Ludovico Dolce le traduisit en italien. Avec Pline (XXXV, v, 15-16), avec Denys d'Halicarnasse (*Isée* 4) au I^{er} siècle de notre ère, puis avec Isidore de Séville (*Étymologies* XX, 19, 16), le schéma antique du progrès historique de l'art proposait une évolution de la ligne au clair-obscur et enfin à la couleur. À la fin du Moyen Âge, même les profanes étaient capables de concevoir ce processus au sein d'une œuvre unique, comme le suggère l'ingénieux exercice proposé par Ugo Panziera, un mystique franciscain. Selon Panziera, pour rendre l'image du Christ vivante à l'esprit, il suffit tout d'abord d'évoquer son nom ; ensuite, il faut en imaginer le dessin (*disegnato*) ; en troisième lieu, en concevoir le contour ombré (*ombrato*) ; il faut encore imaginer son incarnation (*incarnato*), ce qui inclut une notion de couleur, et, enfin, passer d'une image plane à une image en relief (*rilevato*)¹. Cependant, dans cet exemple pas plus que dans les textes antiques on ne juge les premiers stades de création plus importants que les derniers. La couleur fut seulement jugée inférieure au dessin quand les Romains critiquèrent les pigments vifs, à cause de leur connotation luxueuse. On retrouve de nouveau cette attitude chez les humanistes italiens du XIV^e siècle. Par exemple, Giovanni di Conversino écrit qu'une peinture est moins admirée pour « la délicatesse et la pureté des couleurs [*colorum puritatem ac elegantiam*] » que pour « l'agencement et les proportions des membres ». Seuls les ignorants sont simplement attirés par la couleur. Néanmoins, la beauté des pigments (*pigmentorum pulchritudo*) peut contribuer à celle des proportions². Certes, dans les mouvements iconoclastes du Moyen Âge et vers la fin de la période du Carême, on constate parfois une attirance pour les images monochromes. Le *Parlement de Narbonne*, une grisaille sur soie de la fin du XIV^e siècle, ainsi que les habits liturgiques de Carême qui l'accompagnent étaient peut-être les premiers dessins monochromes réalisés depuis l'Antiquité³.

D'un point de vue psychique et physiologique, cette idée que le dessin est suffisant en soi n'est pas sans fondements. Les enfants en bas âge, au cours de leur découverte de l'environnement, ont tendance à se concentrer sur les contours. Le daltonisme est souvent détecté avec beaucoup de retard, car la perception des couleurs est

fonctionnellement moins importante que la distinction clair/foncé. Les recherches récentes sur la perception des couleurs ont montré que l'œil possède deux systèmes indépendants de récepteurs mono et polychromatiques. On sait aussi depuis le début du XIX^e siècle qu'une alternance rapide d'ombre et de lumière stimule la sensation de couleurs (jaune, vert et bleu clair) ; l'expérience est par exemple assez fréquente quand on regarde la télévision en noir et blanc⁴. Grâce à la photographie et au cinéma, nous sommes tous familiers d'un monde en noir et blanc : ce type d'images a succédé aux gravures monochromes réalisées pour la première fois au XV^e siècle et qu'on jugera, jusqu'au XIX^e siècle, adéquates à la reproduction des peintures – même dans le milieu des peintres. Au XVI^e siècle à Venise, où se développa pour la première fois la controverse entre coloristes et dessinateurs, il n'était pas rare que les peintres présentent encore à leur mécène leurs idées sous forme de grisaille⁵. Dans ce chapitre, je voudrais étudier en particulier le développement de l'art monochrome et retracer l'histoire de la querelle entre *disegno* (le dessin, le contour) et *colore* en Italie.

Alberti et le gris

À n'en pas douter, dès la fin du XIV^e siècle, la distinction entre le dessin et la couleur en tant que valeurs esthétiques était largement établie en Italie. Dans une lettre de 1395, deux mécènes toscans mentionnent une crucifixion « si bien dessinée [*disegnato*] qu'elle n'aurait pu être améliorée, même si elle avait été dessinée par Giotto⁶ ». À l'époque, comme aujourd'hui, Giotto était perçu comme un artiste et un dessinateur hors pair⁷. À la même date environ, Cennino Cennini, élève d'Agnolo Gaddi (fils de Taddeo Gaddi, lui-même élève de Giotto), tirait une certaine fierté à être considéré comme l'arrière petit-fils de Giotto ; en même temps, il reconnaissait que la couleur d'Agnolo était « plus belle et plus fraîche » (*vago e fresco*) que celle de son père, plus proche de Giotto⁸. Fidèle à la tradition toscane, Cennini accordait aussi beaucoup d'intérêt à diverses techniques de dessin, y compris à la préparation minutieuse d'esquisses finement modelées au pinceau sur papier teinté (dont un exemple de Taddeo Gaddi nous est parvenu)⁹. Néanmoins, Cennini n'établissait aucune antithèse entre dessin et couleur : il juge les deux techniques fondamentales à la peinture (iv) et perçoit ses clairs-obscur sur papier teinté comme des étapes vers la coloration (xxxii).

Cennini rédigea son livre de techniques dans les années 1390, surtout à l'attention des artistes professionnels. Quarante ans plus tard, lorsque deux autres Toscans, l'architecte et humaniste Leon Battista Alberti et le sculpteur Lorenzo Ghiberti, s'intéressèrent à la théorie de l'art, ils songèrent à un autre public. Il leur importait par-dessus tout de distinguer entre les différents aspects du processus visuel.

Fra Bartolomeo, *Pala della Signoria*, v. 1512. Ce bel exemple de *disegno* florentin, qui n'est pourtant qu'un grand dessin monochrome à l'huile, fut jugé assez bon pour servir de retable, du XVI^e au XVIII^e siècle, dans l'église de Saint-Laurent. (87)

Alberti était peintre amateur et, dans son traité *De la peinture*, il déclare écrire en qualité de peintre. Pourtant, il consacre sa version italienne abrégée, probablement rédigée en 1435, à l'architecte Brunelleschi et sa version latine plus longue (*De Pictura*) au prince de Mantoue. Ce traité est loin d'être un manuel pratique. Mais, en particulier dans sa version latine, il comporte un débat sur la couleur qui apporte un éclairage important sur la perception du clair-obscur au début du Quattrocento¹⁰. En peinture, Alberti distingue trois phases : la circonscription ou le dessin des contours, la composition et la « réception de la lumière » (*receptio luminum*) qui inclut la couleur (II, 30). Dans ce passage long et répétitif sur le noir et le blanc, le fait que la couleur dérive de la lumière s'avère donc très important (II, 46-47) :

[Nous avons enfin montré que] les genres [*genera*] de couleurs ne changeant pas, elles deviennent plus ouvertes ou plus fermées selon que la lumière ou l'ombre les frappe ; que le blanc et le noir sont les couleurs par lesquelles nous représentons dans la peinture les lumières et les ombres ; qu'il faut considérer les autres couleurs comme une matière à laquelle on ajoute des degrés de lumière et d'ombre. Il faut donc expliquer, sans retenir d'autres choses, comment le peintre doit utiliser le blanc et le noir. [...] il faut appliquer tout son talent et tout son soin à placer convenablement ces deux couleurs [...]. Et cela, tu l'apprendras parfaitement de la nature et des choses mêmes. Enfin, lorsque tu posséderas parfaitement tout cela, tu modifieras la couleur à l'intérieur des contours au moyen d'une très petite quantité d'un blanc très léger au lieu qui convient, et tu ajouteras aussitôt la même quantité de noir comme il convient, dans le lieu opposé. Car, par cette addition de noir et de blanc, on perçoit mieux, comme je l'ai dit, ce qui fait relief. [...] si, comme nous l'avons enseigné, le peintre a correctement tracé les contours des surfaces et distingué l'emplacement des lumières, il sera facile de mettre la couleur [*ratio colorandi*]. En effet, comme par une très légère rosée, il commencera par modifier la surface de noir ou de blanc, comme il convient, jusqu'à la ligne de séparation. Ensuite, il ajoutera, si je puis dire, une rosée de noir en deçà de la ligne, une rosée de blanc au-delà, et ainsi de suite jusqu'à ce qu'il obtienne que le lieu le plus éclairé soit entièrement teint de la couleur la plus ouverte [*apertior*], et surtout, que cette couleur, comme de la fumée, se dissolve dans les parties contiguës. Il faut se rappeler qu'une surface ne doit jamais être tellement blanchie que tu ne puisses la rendre encore plus éclatante. Même si l'on fait des vêtements d'un blanc de neige, il faut rester bien en deçà du blanc ultime. Car le peintre n'a rien d'autre que la couleur blanche pour représenter l'éclat même des surfaces les plus polies, et il ne trouve que le noir pour rendre les ténèbres les plus profondes de la nuit. Pour peindre des vêtements blancs, il convient donc d'utiliser un seul des quatre genres de couleurs [*quatuor generibus colorum*], celui qui est ouvert et clair [*apertum et clarum*]. Inversement, pour peindre un manteau plutôt noir, nous prendrons un autre genre extrême, qui ne soit pas trop éloigné de l'ombre, comme la couleur d'une mer sombre et profonde. Enfin, cette composition du noir et du blanc a une telle force que si on la fait avec art et mesure elle peut donner à voir dans la peinture des surfaces très brillantes d'or, d'argent et de verre. [...] Comme j'aimerais que l'on vende aux peintres la couleur blanche beaucoup plus cher que les pierres les plus précieuses ! [...] Il est difficile de dire avec quelle modération et quelle mesure il faut répartir le blanc dans la peinture [...]. Mais s'il faut passer sur une faute, il faut moins reprendre ceux qui usent du noir à profusion que ceux qui utilisent le blanc avec une certaine

intempérance. Nous apprenons de la nature même à excréter, dans la pratique de la peinture, les œuvres noires et horribles [*atrum et horrendum*]. [...] Ainsi nous aimons tous par nature ce qui est ouvert et lumineux [*aperta et clara*]. C'est pourquoi il faut barrer plus étroitement le chemin par lequel il est plus facile de pécher¹¹.

Il s'agit là de l'un des plus importants postulats de l'histoire de la couleur. Il me semble aussi riche sur l'évolution du rapport à la peinture à la Renaissance que l'exposé beaucoup plus célèbre d'Alberti sur le système de perspective centrale. En soi, ses propos sur le *sfumato* n'ont rien de très original : Cennini a employé les mêmes termes (*a modo d'un fummo bene sfumate*) dans son chapitre sur le clair-obscur (xxxii). Cependant, et contrairement à Cennini, Alberti cherche à faire un exposé raisonné de sa pratique du modelé. Son emploi du terme *apertus* (« ouvert ») pour les couleurs claires montre qu'il avait présente à l'esprit la théorie classique de l'incidence de la lumière et de l'obscurité sur l'œil (cf. page 12). Bien qu'il se défende d'écrire pour les philosophes (I, 9), ses instructions se fondent sur ce qui est peut-être la première étude cohérente de la valeur des couleurs (leur degré d'ombre et de lumière). Auparavant, des auteurs médiévaux comme Avicenne à la fin du XI^e siècle et Théodoric de Freiberg au XIV^e siècle s'en étaient vainement approchés¹².

Dans un précédent passage plus théorique (I, 9-10) sur la lumière et la couleur, Alberti soutient, contre les traditions antique et médiévale, qu'« ainsi le mélange avec le blanc ne change pas le genre de couleurs mais crée des espèces. Le noir a une force identique, car du mélange avec le noir naissent de nombreuses espèces de couleurs ». Il poursuit :

On peut donc suffisamment faire comprendre au peintre que le blanc et le noir ne sont en rien de véritables couleurs, mais si je puis dire, des modificateurs de couleurs, puisque le peintre n'a rien trouvé que le blanc pour rendre l'éclat extrême de la lumière et n'a rien que le noir pour montrer les plus profondes ténèbres. Ajoutons à cela qu'on ne trouvera nulle part un blanc ou un noir qui ne participe de quelque genre de couleur.

Cette observation est la clé du passage du Livre II où Alberti affirme que les objets noirs et blancs ne doivent pas être peints avec des pigments d'un noir ou d'un blanc purs mais avec les valeurs des quatre familles de couleurs, légèrement plus sombres que le blanc pur et plus claires que le noir absolu. Cette observation nous permet également d'interpréter un aspect déroutant du texte sur les quatre couleurs. Alberti associe les quatre *vera genera* aux quatre éléments (cf. chapitre 2) ; il identifie le rouge au feu, le bleu (*caelestis seu caesius* en latin mais seulement *celestino* en italien) à l'air, le vert à l'eau et la couleur cendre (*cinereum* en latin, *bigia e cenericia* en italien) à la terre. Récemment, à partir d'idées préconçues sur les couleurs primaires, certains commentateurs ont cherché à y introduire le jaune, soutenant que *bigia* et *cenericia* avaient pu signifier « jaune foncé »¹³. À l'opposé du flou extrême du lexique chromatique des textes dont s'inspirent ces commentateurs (seul le traité de Cennini est antérieur à Alberti), le *De Pictura* affirme clairement (I, 9) que la couleur de la terre est un mélange de noir et de blanc (*terrae quoque color pro albi et nigri admixtione suas species habet*). Deux des manuscrits du XVI^e siècle en version italienne peuvent nous orienter car ils expliquent cette identification de la terre à *bigia* et à *cenericia* grâce à cette note : « Et comme la terre

est le détritius [*fecia*] de tous les éléments, il n'est peut-être pas faux d'affirmer que toutes les couleurs sont grises [*bixi*] comme les détritius de la terre¹⁴. » Toutes les couleurs tiennent donc du gris : tout comme le système de perspective centrale d'Alberti est la clé de la cohérence spatiale, dans une composition, le gris est la clé de la cohérence tonale.

Nous avons vu que, depuis l'Antiquité, le jaune fut interprété non pas comme une nuance de couleur indépendante mais plutôt comme une variété de vert clair. C'est encore ainsi qu'on le percevait dans l'Italie d'Alberti¹⁵. L'humaniste n'avait pas besoin d'une quatrième couleur « primaire » mais d'une couleur médiane à placer entre le noir et le blanc absolus ; de même, son rouge et son vert saturés étaient les couleurs médianes de leurs tons génériques respectifs. Pareillement, son « bleu ciel » (désigné par deux termes en latin car le bleu était généralement perçu comme une couleur sombre) était la couleur médiane dans sa gamme de bleus. Pour comprendre l'art du coloriste, Alberti doit accorder le même statut au gris et aux trois autres couleurs « véritables », à partir desquelles de nombreux mélanges (*admixione*) peuvent être réalisés¹⁶.

Dans son exposé sur le traitement du « noir » et du « blanc », Alberti soutient que ces couleurs peuvent servir à la représentation d'objets brillants et même de l'or. Ce souhait maintes fois exprimé de savoir rendre l'or et les pierres précieuses en peinture (par exemple II, 25) a souvent été interprété comme une attitude nouvelle envers les matériaux à la Renaissance. Voilà un fort contraste avec le Moyen Âge et sa vénération pour les couleurs et les métaux précieux telle qu'elle transparait au chapitre xcvi du livre de Cennini. Toutefois, quand Alberti fait le point sur la question dans son second ouvrage (49), et mentionne les ornements dorés du costume de la reine Didon, il affirme clairement que, selon son système de perspective centrale avec point de fuite (52), l'usage d'or véritable donnerait une impression ambiguë. En effet, vu sous certains angles, ce métal semblerait tantôt clair, tantôt foncé, détruisant ainsi l'unité tonale d'un tableau soigneusement agencé. Alberti ne voit aucune objection à l'emploi des matériaux précieux en tant que tels et poursuit en déclarant que les éléments architecturaux en peinture (il fait peut-être ici référence aux encadrements) peuvent être réalisés dans ces matériaux. En effet, « une histoire parfaitement achevée est tout à fait digne de recevoir des ornements, même de pierres précieuses ». En dehors du goût bien connu des collectionneurs humanistes pour le gothique international et son emploi fréquent de tels matériaux, nous verrons plus avant dans ce chapitre que, dans les contrats, les mécènes convenaient expressément de l'emploi de métaux et de pigments précieux pour l'exécution d'œuvres religieuses. Le plus surprenant dans l'ouvrage d'Alberti est qu'il ne se réfère qu'à des œuvres profanes : bien qu'il fût célèbre pour ses églises, l'architecte avait exclusivement à l'esprit le décor des palais où l'incidence de la lumière est plus forte et plus constante que dans un espace religieux. Dans son traité un peu plus tardif sur l'architecture, Alberti insiste sur les surfaces réfléchissantes des bâtiments civils, préconisant l'emploi de plâtre ciré et poli à la manière antique, ainsi que la technique « récemment découverte » de la peinture à l'huile de lin, deux procédés très stables qui rendaient l'effet de bijoux ou de « verres limpides »¹⁷. Ces deux techniques avaient d'abord des fins décoratives mais, chose étonnante, Alberti recommande aussi l'emploi de la mosaïque pour imiter la peinture, en raison de l'éclat des tesselles hautement réfléchissantes. D'ailleurs, toujours dans le cadre du débat sur le dessin et la cou-

leur, cet argument séduira un siècle plus tard le critique florentin Anton Francesco Doni dans son réquisitoire contre la fragilité de la peinture à l'huile des nouveaux maîtres vénitiens¹⁸. Alberti percevait donc les différentes exigences de la peinture selon les divers contextes architecturaux et les sujets profanes qu'il décrit dans son *De Pictura* devaient évidemment être facilement transportables.

Malgré l'importance nouvelle qu'Alberti accorde au noir, au blanc et au gris, son ouvrage n'est nullement un plaidoyer pour le *disegno*, contre le *colore*. Si un tableau doit être bien dessiné (*bene conscriptam*), il doit aussi être excellemment (*optime*) coloré (II, 46). Contrairement aux peintres antiques dont on pensait la palette restreinte, Alberti soutient que « les genres et les espèces de couleurs » devraient apparaître en peinture *cum gratia et amenitate* (II, 48). Il poursuit en décrivant les nymphes de la suite de Diane, l'une vêtue de vert, l'autre de blanc (*candidus*), la suivante de rouge (*purpureus*), une autre encore parée de jaune et ainsi de suite « de telle façon que les couleurs claires soient toujours jointes à des couleurs sombres, d'un genre différent ». Ce célèbre passage s'applique de manière saisissante au groupe de muses qui se déploient dans le *Parnasse* que Mantegna peindra beaucoup plus tard pour Isabelle d'Este. Elles y sont vêtues de couleurs allant de l'« azur au bleu roi, de l'or à l'orange, tantôt vêtues de vert, tantôt de rose ou de blanc éclatant »¹⁹. Mantegna perçut sans doute également la pertinence des remarques d'Alberti sur l'accord (*coniugatio* en latin, *amicizia* en italien) de certaines couleurs entre elles. Il utilise en effet pour quelques personnages les contrastes de rouge et de vert, mais aussi de rouge et de bleu que l'architecte préconisait : « La couleur rouge [*rubeus*], placée entre le bleu [*caelestis*] et le vert [en italien, la formulation est plus imprécise : « proche », *presso*], met en honneur l'un et l'autre [ici, l'italien est bien plus spécifique, ces couleurs conférant également un respect visible, *vista*]. La couleur blanche donne de la gaieté [*hilaritas, letizia*] non seulement aux couleurs cendre [*cinereus*] et safran, mais à presque toutes les couleurs. » Alberti se faisait peut-être ici l'écho de principes partagés à l'époque dans les ateliers, bien qu'il y eût évidemment des précédents médiévaux à cette notion d'harmonie, entre le rouge et le vert par exemple, et que toute cette conception de plénitude et de variété eût également un parfum très médiéval²⁰. La notion de rouge et de bleu opposés mais complémentaires et en particulier l'idée qu'une grande proportion de blanc (un tiers) viendra toujours égayer l'œuvre et la rendra bien visible (*comparascence*), apparurent un peu plus tôt dans le traité sur la peinture sur verre d'Antoine de Pise, actif à Florence vers 1400²¹. Le penchant d'Alberti pour les couleurs claires et vives apparaît aussi dans la façon dont il traite des vêtements dans un autre ouvrage, portant cette fois sur la famille, où l'un des interlocuteurs recommande par-dessus tout l'emploi de couleurs gaies (*lieti*) et claires (*aperti*), deux termes que l'on rencontre dans le *De Pictura*²². Ainsi, Alberti rapporta une variété d'expériences dans ce qui s'imposa comme la première véritable discussion théorique sur les arts visuels.

Ghiberti et la perception

Alberti explique la « réception de la lumière » sur les surfaces à partir de « l'expérience » (I, 8). Il hésite donc en général à recourir à l'autorité des « philosophes ». Son contemporain Lorenzo Ghiberti n'avait pas les mêmes scrupules : dans la plus longue section de ses *Commentaires* (un important traité sur l'art de la fin des années 1440), le sculpteur plonge au cœur de la science optique médié-

vale et de sa branche la plus obscure pour saisir le comportement de la lumière dans ses conditions les plus compliquées. Plus particulièrement, il veut comprendre la corrélation qui existe entre le regard et le cerveau. Le texte de Ghiberti n'est ni court ni aisé à lire car il comporte une proportion plus que respectable de citations antiques et médiévales. Certains commentateurs en ont donc contourné la problématique sans comprendre sa pertinence par rapport à l'œuvre très originale de l'artiste²³. Pourtant, son troisième *Commentaire* nous éclaire sur le développement de la perception de l'ombre et de la lumière tel qu'il émergera un demi-siècle plus tard dans le débat sur les vertus respectives du dessin et de la couleur. Ghiberti commence par cette affirmation péremptoire : « Ô savant [lecteur], rien ne saurait être perçu sans lumière²⁴. » Cela nous montre d'emblée son double intérêt pour la lumière et la perception, c'est-à-dire pour les effets subjectifs liés à la présence ou à l'absence de lumière. Son travail sur le vitrail, à une époque où l'on critique souvent l'obscurité qu'il induit dans les églises (cf. chapitre 4), l'aura sensibilisé aux liens entre la couleur et le degré d'éclairage d'un édifice, sujet qu'il aborde souvent dans son livre²⁵. L'éclairage de la sculpture l'intéresse encore davantage et comme la statuaire de l'époque est souvent peinte, il peut également traiter de la couleur dans son argumentation. Chez les spécialistes de la perspective du XIII^e siècle que Ghiberti cite fréquemment, l'apparence variable des teintes sous des lumières faibles ou vives est un sujet courant²⁶. C'est un thème implicite dans les définitions d'Alberti, et Ghiberti lui accorde une importance primordiale. En parlant d'un détail finement sculpté, invisible sous une faible lumière, il s'intéresse à la couleur :

De nouveau, nous observons que les corps solides [*corpi densi*] de couleurs vives, tels les bleus ou les bleu ciel [*azzurini e celesti*], placés dans des endroits sombres et sous une faible lumière, sembleront ternes [*torbidi*]²⁷ ; et dans un endroit clair et lumineux, ils paraîtront vifs et clairs et plus ils y seront, plus la lumière les éclairera. Sous une faible lumière ce corps semblera sombre : l'œil ne pourra distinguer sa couleur et il paraîtra presque noir²⁸.

Comme on peut s'y attendre chez un artiste travaillant le verre et contrairement aux spécialistes de la perspective qui avaient trop tendance à généraliser, Ghiberti fait attention à bien spécifier des couleurs précises, ce qui laisse penser qu'il a fait ses propres expériences²⁹. On retrouve également cette caractéristique chez des praticiens de la perspective de l'époque comme le Polonais Sandivogius de Czechlo (v. 1410-1476) qui, tout en travaillant dans la même direction qu'Alhazen et Witelo, raffina leurs idées et les concrétisera³⁰. Il semble qu'on avait alors perdu l'habitude de séparer lumière et couleur en tant qu'objets de perception. Leur corrélation devint particulièrement évidente par le nombre croissant de scènes nocturnes au XIV^e et au début du XV^e siècle, en Italie tout comme en Europe du Nord. Les diverses représentations nocturnes du cycle de la *Vie de la Vierge* de Taddeo Gaddi dans la chapelle d'une diminution certaine de la couleur, sans toutefois qu'elle disparaisse complètement (comme cela est possible en « vision scotopique » où sont sollicités les bâtonnets, ces photorécepteurs Ghiberti, on s'attendrait par exemple à trouver des nocturnes sans de couleurs chez Piero della Francesca, peintre et écrivain passionné de sciences et c'est bien le cas de sa *Stigmatisation de saint François*

peinte sur la prédelle de l'autel de Pérouse. Pourtant, une peinture légèrement antérieure, le *Rêve de Constantin* dans l'église Saint-François à Arezzo³², ne présente pas cette caractéristique. L'un des meilleurs peintres de cette nouvelle perception n'est autre que Fra Angelico, un associé de Ghiberti. Dans son *Annonciation* de Cortone, le premier plan aux riches couleurs totalement éclairé se détache sur une scène nocturne lointaine montrant en grisaille l'Expulsion d'Adam et Ève³³. Les scènes monochromes n'étaient donc pas simplement une question de goût ou de technique : au Quattrocento on peut considérer qu'elles reflétaient le processus même de la vision.

La symbolique des couleurs au Quattrocento

Cette reconnaissance progressive de la couleur comme fonction perceptive de la lumière, incorporant plus ou moins de valeurs tonales, freina l'opposition croissante entre *disegno* et *colore* au Quattrocento. La survivance d'attitudes symboliques propres au Moyen Âge retarda également cette évolution ; nous avons vu par exemple au chapitre 5 que les familles d'Este et de Médicis avaient choisi pour leurs livrées des couleurs associées aux vertus théologiques. J'ai toutefois démontré la contingence géographique de la symbolique des couleurs au Moyen Âge, une caractéristique qui perdura jusqu'à la Renaissance où se côtoyaient plusieurs « systèmes » différents et conflictuels³⁴. L'attaque de Lorenzo Valla contre le système héraldique de Bartolo de Sassoferrato et la critique de Rabelais contre celui du héraut Sicile nous indiquent que les contemporains trouvaient eux-mêmes cette symbolique fastidieuse. Au XVI^e siècle à Venise, plusieurs auteurs se mirent à comparer ces diverses opinions et s'aperçurent qu'elles n'avaient presque rien en commun. En 1525, dans une série de dialogues sur l'amour où la force expressive des couleurs joue évidemment un rôle primordial, Mario Equicola convient qu'il est tout simplement dangereux de parler des couleurs, d'abord parce que des différences existent entre les termes antiques et modernes et ensuite parce que diverses autorités ont attribué des équivalents chromatiques différents aux éléments et aux planètes. Pire encore, « la signification des couleurs est sensiblement différente chez les Italiens, les Espagnols et les Français³⁵ ». Equicola cherche à résoudre ce problème en proposant de juxtaposer les couleurs selon un principe de « variété » conçu en termes de chimie : les couleurs dont les constituants chimiques sont semblables ne devraient pas se côtoyer. Plus significatif encore, dans un ouvrage sur la symbolique des couleurs, Fulvio Pellegrini Morato, autre écrivain vénitien de l'époque, suggère que l'œil seul devrait juger de l'assortiment des couleurs, sans tenir compte de leur signification. Il propose d'associer le gris (*berettino*) au ton fauve (*leonato*), le jaune-vert au rouge ou à la couleur chair, le bleu (*turchino*) à l'orange, le marron au vert foncé, le noir au blanc et le blanc à la couleur chair ; selon Morato, ces associations devraient surtout être plaisantes à l'œil et il va même jusqu'à dire qu'un assortiment de couleurs élaboré selon leur signification pourrait s'avérer esthétiquement très désagréable. On notera que les opinions de Morato seront reprises dans les années 1560 par Ludovico Dolce, un proche de Titien³⁶.

Au début du Quattrocento, la symbolique des couleurs commença à prendre une inflexion très matérialiste et cela même dans un contexte religieux. À propos des scènes de manteau à un



Dans cette *Annonciation* de Fra Angelico, l'herbe, traitée comme une tapisserie, et le déploiement de riches étoffes et d'ornements précieux, évoquent une approche de la couleur plus médiévale que renaissante. Pourtant, en haut à gauche, le traitement monochrome et nocturne de la scène de l'Expulsion nous indique que le peintre était au courant de la démarche plus scientifique en matière de perception des couleurs que Lorenzo Ghiberti, son collaborateur, commençait alors à introduire dans le débat artistique.



89

La valeur des teintures

89 Attribué à BENEDETTO DI BINDO, *Vierge de l'humilité et saint Jérôme traduisant l'Évangile de saint Jean*, Sienne, v. 1400.

90 SASSETA, *Saint François renonçant à son héritage*, 1437/1444.

91 JEAN VAN EYCK, *La Vierge du chancelier Rolin*, v. 1437 (détail).

Au bas Moyen Âge, les colorants les plus vifs étant les plus coûteux, ils avaient parfois des connotations spirituelles. Sur la partie gauche du diptyque (89), la Vierge a filé des couleurs vives pour tisser le rideau du Temple. Au cours du temps, ces couleurs furent toutes utilisées pour représenter son vêtement. Selon la tradition italienne, la Vierge porte ici un manteau bleu-pourpre, probablement peint avec le plus précieux des pigments bleus : l'outremer. Dans nombre de tableaux de Van Eyck, la Vierge est parée de rouge, comme ici où la Vierge est reine des Cieux (91), et où l'inscription sur le bord de son manteau la compare à « un jardin de roses ». Au bas Moyen Âge, l'étoffe rouge était la plus précieuse et convenait par exemple aux Pères de l'Église, tel saint Jérôme (89). Les biens auxquels saint François renonce pour se consacrer à une vie de pauvreté sont aussi représentés par une toge rouge (90).



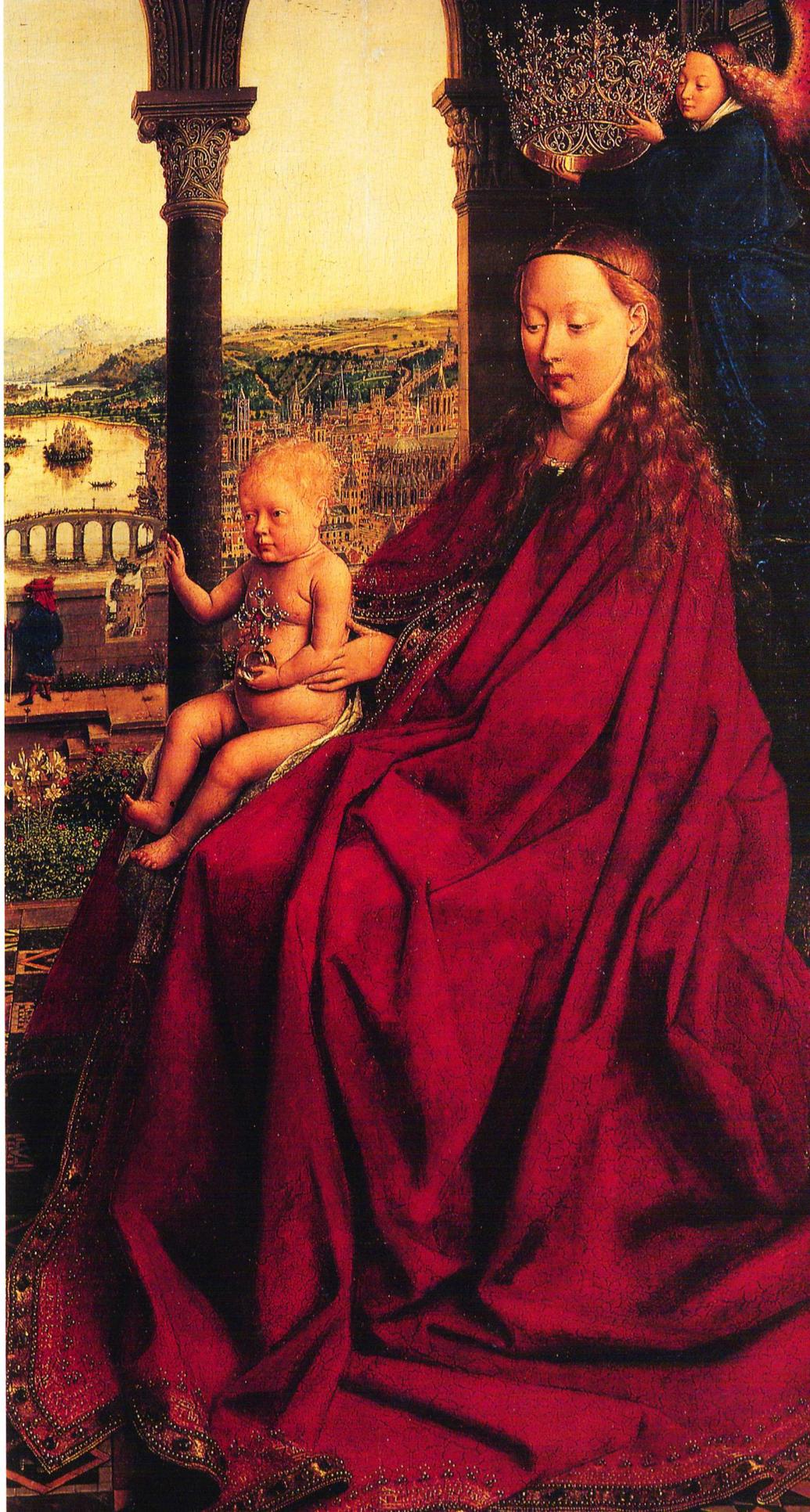
90

De la gaieté dans la variété

Sur une toile peinte pour Isabelle d'Este, Mantegna suit les conseils d'Alberti qui préconise, afin de rendre la plus grande variété, que les manteaux de personnages représentés sous forme de frise soient de couleurs contrastées. Il recommande aussi l'usage abondant du blanc pour « égayer » les autres couleurs. (Voir au verso)

92 ANDREA MANTEGNA, « Apollon et les neuf muses », détail du *Parnasse*, v. 1497.

91





93 LÉONARD DE VINCI,
Portrait de Ginevra Benici, v. 1474;
94 MICHEL-ANGE, tympan d'Éléazar,
Chapelle Sixtine, Rome, v. 1510.

La couleur du dessin

On a souvent opposé le *disegno* florentin au *colore* vénitien. Pourtant, deux des plus grands dessinateurs florentins, Léonard de Vinci et Michel-Ange, furent aussi d'éminents coloristes aux pratiques extrêmement différentes. Dans son *Portrait de Ginevra Benici* (93), la cohérence tonale que Léonard créa entre le premier plan et le paysage de l'arrière-plan dépasse ses modèles flamands (91) et

procède de la même maîtrise du clair-obscur que celle de ses dessins (98). Michel-Ange, qui méprisait la peinture à l'huile, introduisit une variété de couleurs sans précédent dans ses fresques de la Chapelle Sixtine (94). Comme leur restauration récente l'a révélé, il y adopta à la fois une palette très vive, évoquant le Quattrocento, et des effets iridescents étonnants, qui anticipent le maniérisme.





L'emploi de petites études en couleurs, pour l'élaboration très détaillée des retables comme ceux de Barocci, et le choix du médium tendre et pictural du pastel pour les dessins (voir 100), suggèrent que l'opposition traditionnelle entre *disegno* et *colore* avait perdu de sa force dans la deuxième moitié du XVI^e siècle, en Italie centrale tout du moins. Cependant, elle fut relancée à un niveau plus théorique en France par l'Académie à la fin du XVII^e siècle, puis dans les années 1820.

95 FEDERICO BAROCCI, *Il Perdono di Assisi*, 1574/1576.

chevalier démuné, un commentateur moderne a dit que le bleu outremer du vêtement avait une résonance particulièrement symbolique pour l'observateur de l'époque³⁷. Certes, ce dernier devait prêter attention à ce manteau bleu aux ombres d'un violet profond (que l'on peut accessoirement interpréter comme du taffetas changeant), mais il était sûrement plus impressionné par la somptueuse tunique lie-de-vin à laquelle le saint renonça en quittant son père pour embrasser une carrière religieuse. D'ailleurs, lors de la restauration des deux panneaux, les analyses ont montré que Sassetta avait été tenté de rehausser l'éclat de ce tissu en insérant une feuille d'argent sous le glacis cramoisi³⁸. Le public pieux de l'époque se souvenait peut-être même qu'à une étape antérieure de sa vie, à Foligno, saint François, qui craignait la mort, s'était prudemment débarrassé d'un *pannis scarlaticis* très luxueux. Le spectateur n'en avait sans doute pas conscience mais le peintre lui-même jugea sans doute que le pigment utilisé pour la robe de saint François, la teinture *kermes* élaborée à base d'insectes, était particulièrement approprié puisque c'est la teinture mère du tissu écarlate³⁹. En effet, au XV^e siècle en Toscane, ce tissu était encore des plus coûteux. Dans un manuel pour teinturiers rédigé à Florence, le rouge cramoisi (*chermisi*) est « la première couleur, la plus noble et la plus importante que nous possédions », d'où sa mention spécifique dans les règles somptuaires de Florence de 1464⁴⁰. Peu après la réalisation du retable de Sassetta, dans une lettre qu'elle adressait à son fils à Naples, la patricienne florentine Alessandra Macinghi Strozzi se réjouissait que sa fille eût reçu pour cadeau de fiançailles un gilet de velours rouge cramoisi qui, écrit-elle, est « le plus beau tissu de Florence⁴¹ ». En revanche, les tissus bleus revêtaient en Toscane une importance bien moindre. Selon ce même manuel florentin, ils ne valent pas vraiment la peine d'être mentionnés et on peut en obtenir des teintures deux fois moins chères⁴². De même, le bleu outremer abondamment utilisé pour l'édifice représenté sur le retable de Sassetta était plus certainement perçu comme un badigeon que comme un pigment précieux de la peinture. Certains textes nous rapportent que dans l'architecture civile toscane du début du Quattrocento, les voûtes et les murs plâtrés étaient totalement peints, parfois même en bleu ou en doré. Un texte bolognais de cette période nous fournit deux recettes bon marché pour le bleu mural⁴³. Les admirateurs de Sassetta étaient souvent des mécènes ou des donateurs qui connaissaient bien le coût et les matériaux de la peinture, mais on peut penser que l'iconographie de son retable leur importait plus que ses techniques onéreuses.

En ce sens, les preuves fournies par les contrats sont relativement trompeuses. Les contrats de la Renaissance étaient des documents légaux qui, en faisant référence à des matériaux et à un métier, représentaient les intérêts du mécène face à l'artiste professionnel. Les intérêts de ce dernier, ainsi que sa production, étaient régulés par une guilda professionnelle⁴⁴. Cela ne veut pas dire que les intérêts des deux partis divergeaient nécessairement : dans le contrat, les mentions de matériaux renvoyaient en fait aux conditions de la guilda qui veillait, par exemple, à ce que les couleurs les plus chères ne soient pas remplacées par d'autres moins onéreuses. Au XIV^e siècle à Florence, Sienne et Pérouse par exemple, ces règles interdisaient la substitution de l'or par de l'argent, de l'argent par de l'étain, du bleu outremer par de l'azurite, de l'azurite par de l'indigo ou d'autres végétaux, et enfin du vermillon par du minium, pour ne citer que les pigments précieux mentionnés dans les contrats italiens jusqu'au XVI^e siècle⁴⁵. Plusieurs documents suggèrent que le

mécène pouvait parfois fournir des pigments comme l'or, l'outremer ou le vermillon, bien que cela ne soit pas toujours stipulé dans les contrats. Un document de 1459 prouve que les autorités de la ville de Sienne s'étaient chargées de fournir l'or et l'outremer à Sano di Pietro pour une fresque représentant la Vierge, commencée par Sassetta. Vingt ans plus tard, le mécène de Ghirlandaio notait dans son livre de comptes qu'il avait fourni les couleurs pour *La Cène* de Passignano⁴⁶. Un cas particulièrement intéressant est celui de François de Gonzague, marquis de Mantoue : en 1493, un de ses agents à Venise envoya à Mantegna un lot de couleurs préparées par « un maître [*maestro*] qui fabrique du bleu outremer et d'autres couleurs parfaites [...] qui est venu s'installer à demeure chez votre Seigneur ». On ne sait rien d'autre sur ce fabricant de couleurs mais disposer à demeure de services tels que les siens devait être très rare, même au sein d'une cour aussi active dans le domaine des arts que Mantoue⁴⁷. Dans ce contrôle des pigments précieux par les mécènes, on peut voir une garantie de durée de la prestation. Cependant, cela rappelle également l'Antiquité et les critiques de Vitruve et de Pline (*cf.* page 15) et peut aussi signifier que le mécène avait tendance à imposer ses goûts au détriment de ceux de l'artiste.

Les mécènes pouvaient prescrire dans leurs contrats quels matériaux devaient être utilisés mais ils ne pouvaient imposer la façon de les employer. Une note concernant le *Tabernacle des Linaiuoli* de Fra Angelico à Florence précise l'emploi des « meilleures couleurs or, bleu et argent que l'on puisse trouver » (et suggère que le peintre pouvait s'autoriser à réduire les frais). Pourtant, la Vierge, au centre du panneau principal est maintenant d'un bleu (azurite ?) très pâle et légèrement verdâtre, alors que, dans l'*Adoration des Mages* en dessous, une Vierge plus petite est peinte dans un bleu outremer saturé, immédiatement reconnaissable⁴⁸. En 1454, le contrat de Piero della Francesca pour le retable de saint Augustin à Sansepolcro exigeait comme d'habitude des « couleurs bonnes et raffinées », ainsi que de l'or et de l'argent. Cependant, dans le cas de saint Michel (pour qui l'on s'attendrait à un déploiement d'or et d'argent comme pour celui de Filippo Lippi un peu plus tardif), l'armure dorée est peinte dans un style albertien et l'or est réservé au halo de l'archange⁴⁹. Un contrat sicilien du début du XV^e siècle laisse entendre que le mécène pouvait même contrôler le traitement des matériaux précieux afin qu'ils soient visibles à tous et mis en valeur comme il se doit. En 1417, Corardus de Choffù dut peindre un retable de la Vierge pour le compte de deux mécènes. Il devait le réaliser

aussi bien que son savoir et ses compétences le lui permettent, avec des couleurs délicates et, en particulier, de l'or fin ainsi qu'un bleu outremer et une laque raffinés ; les couleurs, l'or, l'azur et l'alac seront analogues à ceux du tableau de l'autel de dame Flos de Cisario dans la cathédrale de Palerme [...] ⁵⁰.

Ainsi, dans les contrats, les références aux matériaux étaient essentiellement des conventions légales. Elles étaient souvent jugées accessoires, tout comme les indications sur les normes professionnelles qui n'étaient pas systématiquement incluses dans les règles des guildes. On ne saurait utiliser ces contrats pour juger des attitudes symboliques ou esthétiques d'alors sans se fonder sur des précisions complémentaires. Les documents de l'époque ne permettent pas non plus de vérifier l'idée selon laquelle les contrats perdirent en importance à la fin de la Renaissance. En 1515, le contrat de commande passé à Andrea del Sarto pour la *Vierge des Harpies* exige que la robe de la Vierge soit peinte dans un bleu

outrémer d'au moins « cinq grands florins l'once ». Cela rappelle le contrat passé deux siècles plus tôt à Pietro Lorenzetti pour le retable de l'église Santa Maria della Pieve à Arezzo qui stipulait déjà que l'or employé devait contenir « cent feuilles d'or par florin ». Ce contrat de 1320 qui impose aussi l'emploi d'un « bleu outremer choisi » pour la Vierge à l'Enfant et quatre autres figures fut interprété très librement par le peintre puisque la Vierge n'est pas vêtue de bleu mais d'un brocart d'or ⁵¹.

Ce choix d'un bleu outremer des plus précieux pour le vêtement de la Vierge, si courant dans les contrats italiens, illustre parfaitement combien la symbolique religieuse des couleurs à la Renaissance doit être appréhendée dans le contexte sémiologique plus large des valeurs matérielles profanes. De fait, le bleu céleste du manteau de la Vierge a semblé être axiomatique de sa nature virginale pour certains commentateurs du XX^e siècle tout comme pour certains auteurs de la fin du Moyen Âge. Dans les années 1920, pour le phénonomologue catholique Hedwig Conrad-Martius, l'affirmation de Goethe selon laquelle le bleu était « négation » démontrait combien cette couleur était particulièrement emblématique de l'humilité de Marie. Plus récemment, un spécialiste d'histoire culturelle a soutenu que la connotation traditionnellement masculine de cette couleur nous éclaire quant à la Vierge sur « son pouvoir qui dépasse la question des genres » (*übergeschlechtlicher Gewaltbereiche*) ⁵². Lorsque les historiens de l'art de notre époque rencontrent une Vierge vêtue d'une autre couleur que ce bleu censément canonique, ils tentent de surmonter le problème en avançant des raisons techniques, liturgiques ou expressives ⁵³. Pourtant, on a prouvé depuis longtemps que l'usage du bleu pour ce manteau était loin d'être courant en Europe du Nord avant 1400, et qu'il ne fut certainement pas impératif après cette date ⁵⁴. Le meilleur exemple de la tradition dominante de la symbolique des couleurs de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance est sans doute un petit diptyque des années 1400 attribué au peintre Benedetto di Bindo. La Vierge y a interrompu son ouvrage pour allaiter l'Enfant et a laissé sur la table les bobines de fil coloré qu'elle utilisait : du blanc, du vermillon et deux nuances de bleu, la plus foncée étant celle de son manteau. Il est ici fait allusion à un épisode de sa vie mentionné dans le *Proto-évangile de Jacques* dont nous avons déjà parlé au sujet de la ville de Byzance au XIV^e siècle (*cf.* chapitre 1). Marie faisait partie des vierges choisies pour tisser le rideau du Temple avec de l'or, du coton ou du lin, du bleu jacinthe, du rouge écarlate et du pourpre. Le tissage de chacune des couleurs fut tiré au sort et Marie tira d'abord le rouge écarlate puis le pourpre ; alors qu'elle tissait chez elle, l'archange Gabriel lui rendit visite et lui annonça la naissance de son Fils ⁵⁵. Comme l'indique l'œuvre de Benedetto di Bindo, il y a un lien direct entre les couleurs du rideau du Temple et celles des vêtements de la Vierge car les traditions juive et chrétienne attachaient beaucoup d'importance aux couleurs de cette étoffe sainte ⁵⁶. Selon Flavius Josèphe, auteur juif du premier siècle de notre ère (*Guerres des Juifs* V, v, 4), ce rideau est le symbole de l'univers et ses couleurs représentent les quatre éléments : l'écarlate symbolise le feu, le lin blanc évoque la terre (car c'est une fibre végétale), le bleu est le symbole de l'air et le pourpre celui de l'eau (car il provient d'un coquillage).

De nombreux auteurs byzantins et occidentaux reprirent ces équivalences et ajoutèrent d'autres attributs à cet ensemble de quatre couleurs très évocateur. Isidore de Séville (*Étymologies* XIX, xxi, 1-8) y apporta une interprétation mystique qui eut beaucoup d'in-

fluence : chez lui, le bleu symbolise le ciel ; le pourpre, le martyr ; le rouge écarlate, la charité ; le lin blanc, la chasteté et la pureté. Au XII^e siècle, Hughes de Saint-Victor relia cette double exégèse aux constituants matériels de l'homme empruntés aux quatre éléments et à son côté spirituel fondé sur les quatre vertus cardinales que sont la sagesse, la justice, la tempérance et le courage ⁵⁷. Cet auteur a aussi soutenu que la couleur pourpre était particulièrement appropriée à Marie, en tant que reine des Cieux. Dans la tradition byzantine, nous dit-il, elle était souvent vêtue de pourpre ; au VII^e siècle, lors du transfert de son manteau de l'église de Blachernae à Sainte-Sophie où l'on voulut le conserver, on s'aperçut qu'il était fait d'une laine pourpre qui, miraculeusement, n'avait pas changé ⁵⁸. On dit aussi qu'une icône byzantine représentant la Vierge à l'Enfant en robe rouge pâle sous un manteau bleu servit de prototype à cette association de couleurs si courante en Europe occidentale à partir du XIV^e siècle ⁵⁹. Dans le bleu outremer à dominante violette – *si bello violante*, comme en parle Cennino Cennini (Lxii) – et au coût élevé, les peintres occidentaux voyaient le parfait équivalent de la pourpre impériale, d'où son emploi noble dans de très nombreuses versions de l'image de la Vierge. La seconde couleur que choisit la Vierge pour le rideau du Temple était le rouge écarlate, très souvent utilisé en association avec le bleu de sa robe. Aux Pays-Bas où l'écarlate était de loin le colorant textile le plus cher au XV^e siècle, la Vierge portait souvent une étoffe de cette teinte qui, à cause des connotations floues du latin *purpureus* (*cf.* chapitre 1) peut aisément être interprétée comme de la pourpre ⁶⁰.

Sur le diptyque de Benedetto di Bindo, la Vierge est accompagnée de saint Jérôme qui traduit en latin l'évangile de saint Jean. Il porte l'habit de cardinal et arbore donc deux variétés de rouge fort précieuses : vermillon pour le chapeau et cramoisi pour la robe. Si Alberti avait eu à décrire en latin cette image à ses amis lettrés, il aurait sans doute établi une distinction entre les deux termes, mais pour sa propre famille il se serait probablement contenté d'un seul terme vernaculaire ⁶¹. D'un autre côté, selon le très sévère code vestimentaire appliqué à Venise au début de la Renaissance pour les fonctions officielles (où nous apprenons avec surprise que le rouge écarlate et le *pavonazzo* – un pourpre profond – étaient des couleurs de deuil, le noir ayant été rattaché à d'autres fonctions sociales), il était essentiel de pouvoir clairement distinguer entre un rouge jaunâtre et un rouge bleuâtre pour comprendre les symboles politiques de l'époque. Le chroniqueur Marin Sanudo, gardien de l'orthodoxie officielle, nota par exemple avec attention la couleur du costume du doge et celle de son concile, en 1509. Par temps de guerre et en pleine campagne d'austérité, à l'occasion de l'importante fête de Corpus Christi, il remarqua que le doge Loredan continuait de porter son costume habituel de velours cramoisi alors que certains sénateurs portaient du rouge écarlate, d'autres du noir ou du *pavonazzo*, selon le degré d'affliction qu'ils souhaitaient exprimer ⁶². Ainsi, à l'instar du théoricien de la couleur Fulvio Morato, les chroniqueurs politiques devaient de plus en plus affûter leur sens de l'observation.

De même, dans l'histoire vestimentaire de l'Église romaine, les différentes représentations du costume de saint Jérôme sont loin d'être insignifiantes. Au XIII^e siècle, le pape Innocent IV décréta que ses cardinaux devaient porter le chapeau rouge, symbole du martyr de la Foi, mais ils conservèrent la robe pourpre traditionnelle jusqu'en 1464, date à laquelle Paul I^{er} leur permit de se vêtir

91

89

en rouge écarlate. Cette décision résultait directement de l'arrêt du commerce du pourpre byzantin après la conquête turque en 1453 et de la découverte en 1462 dans les territoires de la Papauté d'une riche source d'alun, ingrédient essentiel à la teinture du kermès qui était auparavant importé de Turquie⁶³. Alors, pourquoi avant 1464 les peintres représentaient-ils si souvent les cardinaux avec un chapeau et une robe de la même couleur (ou, comme dans notre exemple siennois, dans un rouge très légèrement pourpré)⁶⁴? Comme nous l'avons souvent vu, la réponse réside dans le fait que notre distinction moderne entre le pourpre et le rouge était encore relativement inhabituelle au début de la Renaissance. Le rouge écarlate, le pourpre, le bleu outremer, la laque cramoisie et le vermillon du peintre étaient perçus, ainsi que le manteau de la Vierge, comme des couleurs apparentées, unies de manière symbolique par leur beauté, leur rareté et leur remarquable cherté.

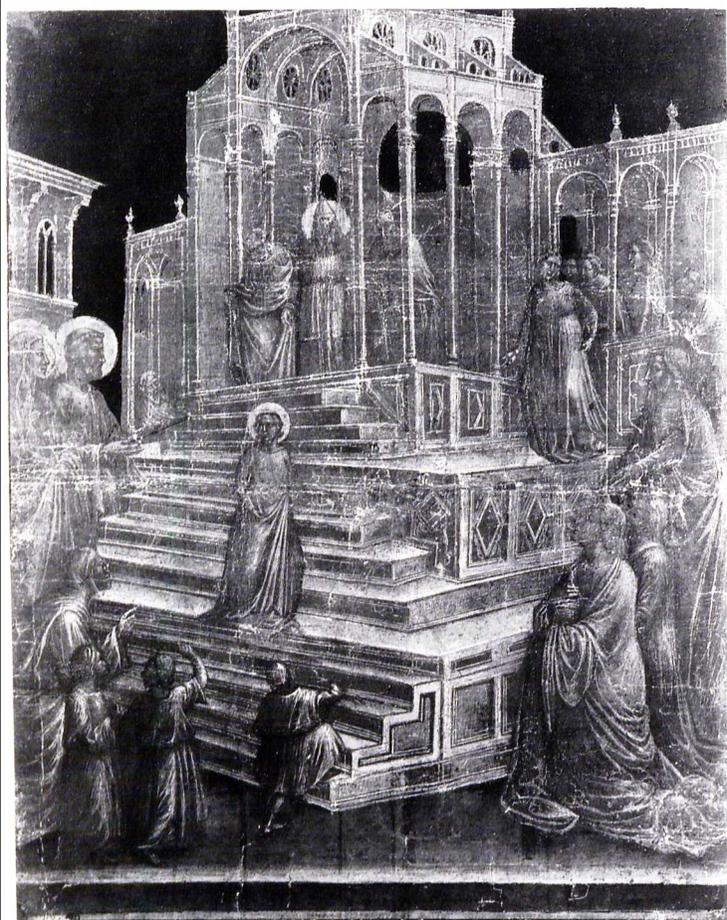
L'importance des matériaux

À la Renaissance, Venise était le grand magasin où les artistes se fournissaient en couleurs ; l'origine vénitienne du *maestro* qui apporta un lot de pigments à Mantegna en 1493 n'est donc pas surprenante. On trouvait en particulier le fameux bleu outremer du Badakhshan (aujourd'hui en Afghanistan) qui provenait, comme son nom l'indique, « d'outremer ». Il s'oppose à l'azurite, ou « bleu prussien », importée d'Europe centrale ou septentrionale⁶⁵. Les mécènes savaient que s'ils voulaient obtenir les meilleurs matériaux, ils devaient être prêts à financer leur importation depuis Venise et les contrats tenaient parfois compte de ce facteur. Ainsi, dans celui passé à Filippino Lippi pour les fresques de la chapelle Strozzi à Santa Maria Novella de Florence (1487), une clause stipule que le peintre pouvait garder une certaine somme d'argent afin d'en disposer quand « il voudrait se rendre à Venise ». Le contrat passé auprès de Pinturicchio pour le grand cycle de fresques de la bibliothèque Piccolomini à Sienne (1502), qui devait être peint « d'or, de bleu outremer, de glacis verts et d'autres couleurs, conformément aux appointements », inclut aussi la somme de 200 ducats d'or à payer d'emblée « à Venise, pour l'achat de pigments dorés et d'autres couleurs nécessaires⁶⁶ ».

Outre la vente de matériaux bruts, Venise produisait aussi des pigments manufacturés prêts à l'emploi⁶⁷. Elle avait en cela pour rivale la ville de Florence où la confrérie laïque des Gesuati du convent de San Giusto alle Mura s'était spécialisée dans la production de pigments de lapis-lazuli et d'azurite de la meilleure qualité⁶⁸. Il est difficile de surestimer l'importance de cette spécialisation croissante dans la production et la vente de matériaux pour artistes, car elle va de pair avec l'indépendance grandissante des artistes. Elle s'accompagne aussi d'une nouvelle importance donnée aux académies sur les ateliers et les guildes dans la formation des artistes au cours du XVI^e siècle. Cennini, par exemple, évitait de dévoiler les détails des recettes compliquées et diverses pour produire un vermillon artificiel à partir du mercure et du soufre. À sa décharge, il invoque le fait que le peintre, s'il souhaite obtenir ces formules, peut se lier d'amitié avec les *fiati* (xl), terme par lequel il entend sans doute les Gesuati de Florence⁶⁹. Léonard de Vinci, dont les carnets prouvent amplement l'intérêt pour la chimie des matières picturales, fut également l'un des clients de cette confrérie. Son contrat pour l'*Adoration des Mages* (restée inachevée), comporte une clause inhabituelle précisant que l'artiste doit se fournir

en couleurs auprès des Gesuati⁷⁰. Au milieu du XVI^e siècle, la transformation des pigments bruts en peinture au sein même des ateliers d'artistes était probablement devenue beaucoup plus rare, et cela même à Venise. Dans son *Dialogo di pittura* (1548), le peintre vénitien Paolo Pino écrit dédaigneusement qu'il ne souhaite pas décrire la nature des différentes couleurs car, dit-il, tout le monde connaît cela, y compris les marchands de couleurs eux-mêmes qui savent comment les employer. La beauté, dit Pino, ne se résume pas à un bleu outremer à soixante *scudi* l'once, à une belle laque ou à des couleurs aussi chatoyantes dans la boîte que sur le tableau⁷¹.

Cette spécialisation dérivait en partie de la fabrication de plus en plus sophistiquée des peintures, dont l'exemple le plus évident est le développement de la peinture à l'huile au XV^e siècle. La purification des huiles et la distillation d'essences pour diluants, que ce développement entraîna, exigeaient des techniques et un équipement qui ne se trouvaient habituellement pas dans les ateliers d'artistes. Là encore, les Gesuati montrèrent qu'ils étaient capables de s'adapter à une nouvelle mode⁷². La contribution importante des restaurateurs à l'histoire des techniques a enfin permis, au cours des années 1970-1980, de mettre un terme à l'anecdote amusante et étonnamment universelle de la « découverte » par Jean van Eyck de la peinture à l'huile. En réalité, les huiles rentraient déjà depuis plusieurs siècles dans la composition de la peinture. Vers la fin du XII^e siècle, le médecin Urso de Salerne rédigea ce qui est sans doute le premier texte sur les techniques distinctes de l'huile et de la détrempe mélangées à du lait de figue⁷³. Aux XIV^e et XV^e siècles, il semble que ces deux méthodes furent progressivement amalgamées, d'où la difficulté d'identifier précisément la technique utilisée dans une œuvre italienne jusqu'au XVI^e siècle⁷⁴. En fait, Van Eyck contribua essentiellement à cette technique en introduisant une méthode compliquée de glacis de couleurs transparentes sur fond clair. Les chercheurs ne sont d'ailleurs pas encore tombés d'accord sur l'origine précise de ce perfectionnement. Ils ont remarqué que l'art de Van Eyck était associé à celui de la peinture sur verre⁷⁵. Manifestement, un certain nombre de ses contemporains peignaient aussi des sculptures ; dans ce domaine, la technique traditionnelle des vernis de couleurs transparentes comme le rouge et le vert sur des feuilles d'or ou d'argent était alors bien développée⁷⁶. Les nouvelles méthodes à l'huile permettaient aussi de peindre sur une toile fine (*Tüchlein*) avec une peinture fine liée par un mélange de colle et d'eau. Cette technique était très employée aux Pays-Bas au début du XV^e siècle. Nous pouvons imaginer que les peintres qui utilisaient cette méthode, dont Van Eyck, aient pu vouloir transférer ces couches très fines, et le modelé régulier que leur permettait un médium fluide, à la peinture sur bois plus durable et plus expressive⁷⁷. Ce transfert n'était possible qu'avec le développement des diluants distillés (qui, cependant, sont attestés aux Pays-Bas dès le début du XIV^e siècle⁷⁸). Quelles que soient les origines de cette nouvelle méthode flamande, elle a eu de très vastes conséquences. La surface lisse et précieuse des tableaux de Van Eyck et leurs détails extrêmement raffinés ont aisément conduit aux empâtements épais et aux glacis subtils qui se développèrent d'abord au XVI^e siècle dans la peinture vénitienne. Cette combinaison était désormais possible grâce à un épaissement de l'huile, à l'ajout de résines et aux mélanges compliqués désormais possibles sur la palette puisque chaque particule de pigment se trouvait maintenant scellée dans une enveloppe d'huile qui la protégeait des éventuelles réactions chimiques avec son environnement. De plus, cette nouvelle



Atelier de Taddeo Gaddi, *Présentation de la Vierge*, après 1330. L'emploi d'un fond teinté, comme ici, faisait déjà partie de la tradition toscane du dessin avant le XV^e siècle ; le sentiment de cohérence qui se dégage de cette technique fut vite exploité pour la peinture à l'huile. (96)

possibilité d'un traitement illusionniste du détail ainsi que la pérennité de la peinture à l'huile (par opposition à la vulnérabilité des couleurs) firent que progressivement les pigments cessèrent d'être des indicateurs de la valeur d'une œuvre, comme le reflètent les remarques cinglantes de Pino et de Dolce. Cette évolution est certes d'origine flamande, mais c'est en Italie qu'elle laissa ses premières marques sur le plan esthétique.

Ces nouvelles méthodes se diffusèrent en Italie par l'intermédiaire de l'œuvre de Filippo Lippi à Florence et d'Antonello de Messine à Naples dans les années 1430 et 1440⁷⁹. Un document faisant référence à l'œuvre commune d'Andrea del Castagno et de Paolo Uccello dans le réfectoire de San Miniato al Monte, sur les hauteurs de Florence, laisse supposer que ces techniques étaient déjà répandues dans les années 1450, mais qu'elles étaient aussi très coûteuses. En février 1454, ces artistes obtinrent dix florins supplémentaires pour leur œuvre, réalisée en l'occurrence à l'huile, « ce qu'ils n'étaient pas obligés de faire⁸⁰ ». Peu de temps après, à Milan, l'architecte Antonio Averlino (dit Filarete) rédigeait le premier texte important sur la peinture à l'huile. Il y cite Van Eyck et Van der Weyden sur lesquels il avait sans doute obtenu des renseignements par le biais de Zanetto Bugatti, leur élève milanais.

Cette technique, écrit Filarete, peut s'utiliser sur du bois ou sur une surface murale et son fond peut être de n'importe quelle couleur, y compris le blanc (*biacca*) :

Puis, au-dessus, mettez en quelque sorte une ombre de blanc [*uma ombra di bianco*], c'est-à-dire quoi que vous souhaitiez faire, donnez une forme aux personnages ou aux édifices ou aux animaux ou aux arbres ou à quoi que ce soit [d'autre] que vous devez faire, dans un blanc [*biacca*] qui doit être finement broyé. Ainsi toutes les couleurs doivent être broyées, et chaque fois, laissez-les bien sécher, afin qu'elles s'incorporent bien [*s'incorpori*] les unes aux autres.

Les formes devaient être dessinées en blanc, les ombres dans n'importe quelle couleur, « et ensuite, d'une touche légère, donnez leur une mince couche de la couleur dont vous devez les recouvrir⁸¹ ».

La référence aux minces couches de pigments finement broyés laisse à penser que Filarete connaissait bien les procédés flamands mais le plus étonnant dans ce texte est qu'il prescrit de dessiner en blanc sur fond coloré. Cela ne correspond pas en effet à la pratique septentrionale mais plutôt à la technique de Paolo Uccello à l'époque dans sa peinture à l'huile⁸². Ces recommandations rappellent les techniques de dessin utilisées en Italie centrale à partir du XIV^e siècle. Le dessin sur papier coloré, souvent réalisé à la mine d'argent et présentant de nombreux rehauts blancs, devint l'une des techniques graphiques les plus connues de la Renaissance italienne, et fut utilisée par Uccello lui-même⁸³. Le fond teinté était important car d'emblée il établissait l'unité tonale de l'image. Lorsque Vasari vint à décrire les diverses méthodes de dessin un siècle plus tard, il écrivit :

D'autres dessins d'ombres et de lumière sont exécutés sur du papier teinté qui donne une nuance moyenne ; le crayon marque les contours, à savoir le contour ou le profil, et ensuite un demi-ton ou une nuance sont rendus à l'aide d'encre mélangée à un peu d'eau, ce qui produit une teinte délicate : puis, avec un pinceau fin teinté de blanc de plomb, trempé de gomme, on ajoute des rehauts. Cette méthode très picturale montre au mieux le procédé de la couleur⁸⁴.

Le sens des couleurs d'Uccello n'est pas moins conceptuel que son sens de l'espace linéaire : il aimait les contours vifs et les contrastes forts au détriment d'une unité tonale d'ensemble. Cependant, la technique du fond légèrement teinté, une fois associée à la recherche d'une cohérence visuelle et à une méthode de travail d'après nature, permit de révolutionner la compréhension des relations tonales en peinture. En effet, cette technique de dessin sur papier coloré se développa en particulier chez des peintres florentins comme Filippino Lippi et Ghirlandaio, pour qui l'observation attentive de la nature était d'un intérêt primordial. Cet intérêt n'était d'ailleurs pas confiné à l'Italie : quand il s'agissait de persuader un mécène d'augmenter ses gages, Dürer n'ignorait pas « l'attrait des plus belles couleurs⁸⁵ ». Adeptes de l'esquisse en plein air, il comprit que la fonction de la couleur était d'imiter les tonalités de la nature. Dans le seul fragment de son traité sur la peinture qui nous reste (*cf.* chapitre 2) – un passage sur la peinture des drapés –, il plaide pour une unité tonale qui évite à la fois les extrêmes dans l'ombre et la lumière et les contrastes de couleurs pour la représentation des matières iridescentes. On retrouve ces effets larges et unifiés dans ses *Apôtres* (1526), par exemple⁸⁶. Le grand contemporain allemand de Dürer, le sculpteur Tilman

Riemenschneider, introduisit également la conception d'unité tonale dans sa sculpture sur bois, en abandonnant la polychromie traditionnelle. Il se mit à « colorer » certaines zones de ses retables en relief, à l'aide d'un répertoire de marques graphiques vaguement lié aux nouvelles conventions tonales adoptées à l'époque en Allemagne dans la gravure, notamment par Dürer. Au début des années 1490, son retable de Mûnnerstadt, premier retable monochrome d'Allemagne et première œuvre de grandes dimensions de l'artiste (aujourd'hui dispersé), suscita un tel scandale que, sous la pression des paroissiens, un autre sculpteur, Veit Stoss, fut chargé de le peindre au début du XVI^e siècle⁸⁷.

Ainsi, en 1500, le monochrome et la dépréciation des valeurs inhérentes aux couleurs pures qui l'accompagne occupaient-ils déjà une place centrale dans l'expérience visuelle de l'Europe occidentale. Léonard de Vinci fut le théoricien de cette évolution et son plus excellent interprète.

Léonard de Vinci

Le style de Léonard reflète les préjugés de Vitruve et de Pline à l'encontre des couleurs extravagantes ainsi que l'évolution des pratiques depuis le Quattrocento. En effet, celles-ci s'orientent avec lui de manière magistrale vers une surface picturale à l'harmonie tonale à la fois plus atténuée et plus cohérente. Son étude d'une grande variété d'auteurs médiévaux lui a fait découvrir les traités d'optique et les idées de la suprématie de la lumière. On ne sait pas clairement ce qui poussa Léonard de Vinci à s'insurger contre ces traités, hormis son sens de la provocation bien connu et sa foi inconditionnelle en la nouveauté⁸⁸. Il est le traducteur de *Perspectiva Communis* (1269/1279) de Pecham où « parmi les études des causes et des raisons naturelles, la lumière est celle qui réjouit le plus ceux qui la contemplent » mais là où l'auteur, dans les pages introductives de son livre, écrivait « Quand l'œil contemple de vives lumières il souffre grandement et ressent de la douleur » (I, 1.1), Léonard atténue ces propos en traduisant : « quand il croise la lumière le regard souffre quelque peu⁸⁹. » À l'époque, la lumière en tant que phénomène subjectif commence déjà à perdre en importance. Les lectures médiévales de Léonard (en particulier Alhazen, Bacon, Witelo et Pecham) le confrontent à une variété de problèmes d'optique sous l'angle physiologique et, à l'instar de Ghiberti, une grande partie de son œuvre peut s'interpréter comme un moyen de tester, de raffiner et d'approfondir ces questions en les confrontant à sa propre expérience de la nature.

L'explication qu'il donne pour la couleur bleue du ciel illustre bien son approche. Les auteurs médiévaux soutenaient qu'elle résultait d'un mélange entre le blanc de l'air et l'obscurité de l'espace. Par exemple Ristoro d'Arezzo, encyclopédiste toscan du XIII^e siècle, tirait ses conclusions de l'expérience artistique : « Même si selon les savants le ciel devrait être incolore, examinons les raisons pour lesquelles il nous semble bleu. Les peintres instruits qui utilisent les couleurs, quand ils souhaitent simuler [*contrafare*] le bleu, juxtaposent deux couleurs opposées, l'une claire, l'autre foncée, et de ce mélange résulte la couleur bleue. » Il en va de même de l'eau profonde et des différents bleus du ciel, de jour comme de nuit : « Et parce que c'est la nature de l'ombre et de la lumière, quand ils se mélangent, de produire la couleur bleue, de même les peintres instruits qui utilisent ce mélange de couleurs, quand ils veulent simuler un bleu clair rajoutent du clair et, quand ils veulent

simuler un bleu foncé, rajoutent du foncé. » Le ciel ne peut être bleu grâce à des vapeurs de cette couleur car si tel était le cas, écrit Ristoro, les étoiles nous sembleraient également bleues ; « Et pour preuve [*segno*], si vous placez un verre bleu transparent, ou vert, ou rouge, ou d'une autre couleur [entre vous et les objets] vous les voyez de cette même couleur, en particulier si vous contemplez de l'autre côté [du verre] des objets de couleur claire. » Le ciel bleu constellé de blanc, conclut Ristoro, « est plus noble et plus agréable à l'œil que toute autre couleur⁹⁰ ». Le récit de Léonard intègre plusieurs de ces idées mais il aborde le problème de façon assez différente. Dans le *Codex Hammer* (1506/1509), il écrit :

Je dis que l'azur qu'on voit dans l'atmosphère n'est point sa couleur spécifique, mais qu'il est causé par la chaleur humide évaporée en menues et imperceptibles particules que les rayons solaires attirent et font paraître lumineuses quand elles se détachent contre la profondeur intense des ténèbres de la région ignée qui forme couvercle au-dessus d'elles. On peut l'observer comme je l'ai vu moi-même quand je fis l'ascension du Mont Bô, pic de la chaîne des Alpes qui sépare la France de l'Italie ; [...] l'air était sombre au-dessus de ma tête et les rayons du soleil frappant la montagne avaient bien plus d'éclat que dans les plaines en contrebas, parce qu'une moindre épaisseur d'atmosphère s'étendait entre leurs cimes et le soleil. Comme nouvel exemple de la couleur de l'atmosphère, nous prendrons la fumée que dégage le vieux bois sec ; s'échappe-t-elle des cheminées, elle semble d'un bleu prononcé, lorsqu'elle s'interpose entre l'œil et un espace obscur ; mais à mesure qu'elle s'élève entre l'œil et l'atmosphère lumineuse, elle emprunte aussitôt une teinte gris cendré ; et ce, parce qu'elle n'a plus derrière elle l'obscurité, mais la luminosité de l'air. Mais si cette fumée provient d'un bois jeune et vert, elle ne se colorera point en bleu, car étant opaque et chargée d'un lourd poids d'humidité, elle fera l'effet d'un nuage dense qui accuse des lumières et des ombres précises, comme un corps solide. [...] Nous pouvons également observer la différence entre les atomes de la poussière et ceux de la fumée, qu'on voit dans les rayons du soleil lorsqu'il filtre dans les pièces obscures à travers les fissures des murs ; l'une semble couleur de cendre et l'autre – la fumée subtile – du plus beau bleu. Nous pouvons constater aussi dans les ombres obscures des montagnes éloignées de l'œil, que l'atmosphère entre l'œil et ces ombres paraît très bleu, et dans la partie de ces montagnes qui est en lumière, sa couleur primitive ne varie guère. Mais qui veut en avoir une preuve définitive fera sur une planche des taches de différentes couleurs, parmi lesquelles il inclura un noir extrêmement intense ; si ensuite il étend sur le tout une mince [couche de] blanc transparent, il s'apercevra que la clarté du blanc ne présente nulle part une couleur d'un plus bel azur qu'au-dessus du noir – mais il faut qu'il soit très fin et finement broyé⁹¹.

Cette vaste analyse introduit un certain nombre de thèmes récurrents dans les recherches de Léonard sur la nature : l'importance des montagnes dans l'étude de la perspective aérienne ; sa fascination pour la fumée, une préoccupation traditionnelle chez les artistes du Quattrocento qui s'intéressaient au modelé tonal mais renouvelée ici dans le domaine de la couleur⁹² ; enfin, sa volonté de mettre à l'épreuve de la peinture les idées sur la nature. Là où Ristoro plaçait la peinture avant l'étude de la nature en général (et se contentait d'une ou deux expériences), Léonard y arrive seulement après une longue série d'exemples et sa manière suggère qu'il n'a pas vraiment tenté l'expérience. Le secret d'atelier pour créer un beau bleu-gris en apposant une couche noire transparente sur



L'Adoration des Mages, huile inachevée de 1481, et *La Vierge et l'Enfant avec un chat*, esquisse au crayon et à l'encre de 1478 environ, montrent l'extrême similitude entre le dessin de Léonard, qui a recours à de larges zones d'ombres et de lumières, et la technique de ses premières peintures. (97, 98)

un fond blanc était connu depuis longtemps (Titien l'employa, par exemple, pour la ceinture de Tarquin dans le *Tarquin et Lucrèce* de Cambridge⁹⁵). En revanche, le procédé inverse, une couche blanche sur du noir, est alors beaucoup plus problématique, notamment à cause de la difficulté de se procurer un blanc quasiment transparent. Le blanc de plomb (*biacca*) que Léonard mentionne est particulièrement dense et couvrant. D'ailleurs, un chercheur contemporain ayant répété « l'expérience » du peintre a trouvé qu'il n'obtenait que des « gris peu agréables tirant sur le vert⁹⁶ ».

La manière dont Léonard aborde le problème du bleu du ciel est caractéristique des obstacles qui peuvent se présenter dès qu'on souhaite comprendre l'attitude vis-à-vis de la couleur : une abondance de schémas, certes, mais aussi des exemples disparates qui s'enchaînent indéfiniment, sans fil conducteur apparent. C'est une méthode empirique véritablement incontrôlée. Les notes de Léonard, tout en étant vraisemblablement destinées à une ou à plusieurs publications, sont répétitives et parfois contradictoires. Il ne s'agit pas là d'entrer dans les insolubles problèmes de datation

et d'interprétation qu'elles ont pu engendrer⁹⁵. Je me permettrai seulement d'indiquer certains aspects fondamentaux de l'approche de la couleur chez Léonard en essayant de relier sa théorie à son extraordinaire pratique artistique.

Le plus frappant dans sa conception de la couleur, en théorie comme en pratique, est sans doute sa réévaluation de l'obscurité. J'ai montré, dans le domaine de la mosaïque puis du vitrail, que l'obscurité avait acquis, au début du Moyen Âge, une valeur positive et mystique qui provenait en grande partie d'une lecture approfondie du Pseudo-Denys. À la Renaissance, le regain d'intérêt en Italie pour le corpus dionysien, avec les nouvelles traductions d'Ambrogio Traversari (érudit de l'entourage de Ghiberti) dans les années 1430 et de Marsile Ficin en 1490, n'a sans doute fait que renforcer les liens exotériques entre cette théologie et la métaphysique de la lumière. Pourtant, on est en droit de supposer que les éléments négatifs et mystiques de cette doctrine se réaffirmèrent après 1500 au moins dans les cercles artistiques. La *Vierge de la Miséricorde* de Fra Bartolommeo (1515) comporte un nuage som-

bre juste au-dessous de la silhouette du Christ à la fois selon une logique dionysienne et dans l'esprit de Savonarole, mentor du peintre⁹⁶. Fra Bartolommeo est aussi l'un des premiers à avoir adopté les nouveaux principes du clair-obscur structural que Léonard avait développés. Peut-être Léonard ne connaissait-il pas la théologie mystique dionysienne ou bien celle-ci ne l'intéressait pas. Il est cependant certain qu'il concevait le rôle de l'obscurité de manière très active : « L'ombre [est] plus puissante que la lumière [lume], écrit-il vers 1492, parce qu'elle empêche entièrement le corps de clarté, alors que la clarté ne parvient jamais tout à fait à chasser l'ombre des corps, c'est-à-dire des corps opaques⁹⁷. » Léonard projetait d'écrire sept ouvrages de taxinomie des ombres et les notes rédigées pour la plupart d'entre eux nous sont parvenues. Pour la pratique de la peinture, la distinction la plus importante qu'il établit est celle entre l'ombre (*ombra*) et l'obscurité (*tenebre*). Il soutient en effet que l'ombre se situe entre lumière et obscurité et qu'elle peut soit être infiniment sombre, soit contenir un degré infime d'obscurité⁹⁸. Là où la métaphysique médiévale exigeait une pluralité de types de lumière, et fut développée en ce sens par le néo-platonicien Marsile Ficin (lequel concevait la couleur comme une « lumière opaque » et, dans son échelle chromatique à douze tons, du clair au foncé, incluait quatre tons clairs⁹⁹), Léonard revendique des dégradés d'ombres infinis. Dans une note datant de 1508 environ, il dénigre les peintres contemporains qui : « Quand il s'agit de reproduire des choses achevées [*infusate*] : arbres, prairies, cheveux, barbes, fourrures, les personnes d'expérience emploient quatre degrés de lumière pour rendre la même couleur ; d'abord un fond sombre, puis un mélange qui a un peu la forme de la partie à reproduire, troisièmement une partie plus claire et plus définie ; quatrièmement, tu feras les lumières de préférence dans les parties hautes pour les mouvements de la figure ; il me semble néanmoins que ces distinctions sont à l'infini quand il s'agit d'une quantité continue, laquelle est en soi divisible à l'infini [...]. »

Il poursuit en avançant une preuve mathématique de cette proposition¹⁰⁰. Le concept de l'infinité des ombres est la base philosophique du *sfumato* de Léonard, cette méthode de dégradé tonal infiniment subtil pour laquelle le peintre développa de nombreux médiums et techniques graphiques. À la fin du XVI^e siècle, un traité de Lomazzo lui attribue un nouveau type de pastel tendre, utilisé pour les têtes du Christ et des Apôtres dans les dessins préparatoires de *La Cène* (dont aucun ne nous est parvenu, hormis les pastels rouges)¹⁰¹. Un dessin de très grande taille comme le carton de *La Vierge, l'Enfant et sainte Anne* utilise le fusain et probablement la craie sous forme de rehauts. Par ailleurs, il semble que les têtes comportent de fortes traces d'estompage au doigt¹⁰². Le travail de restauration a révélé cette technique dans nombre de peintures de Léonard, des premiers tableaux comme *L'Annonciation* et son *Portrait de Ginevra Benzi*, à la version tardive de *La Vierge aux rochers* de Londres. La fine texture du doigt est un outil subtil pour obtenir dans le modelé les nuances requises et, comme si c'était une poudre sympathique, Léonard en transmet la finesse aux chairs qu'il peignait¹⁰³.

Fidèle aux traditions florentines du Quattrocento, Léonard utilise à la fois le papier teinté pour ses dessins (même quand ceux-ci font la taille du carton de Londres) et, sur ses murs ou panneaux de bois, une sous-couche complète ou partielle dans diverses tonalités plutôt sombres¹⁰⁴. Comme il l'écrit à propos du dessin dans son *Traité de la peinture* : « Pour donner du relief aux objets dessinés, les peintres doivent teindre la surface du panier d'un ton moyen et puis faire

les ombres plus foncées et à la fin les lumières les plus fortes, par petites touches qui seront les premières à se perdre pour l'œil avec la distance¹⁰⁵. » Rien ne démontre plus clairement le rôle prépondérant de l'ombre dans sa manière de concevoir une image. Même lorsqu'il commençait par un fond clair, comme c'est le cas dans de nombreux dessins ou dans des œuvres à l'huile à peine amorcées comme *l'Adoration* ou *Saint Jérôme*, il semble qu'il extirpait lentement de faibles zones lumineuses d'une matrice d'obscurité.

Léonard de Vinci est considéré comme le père du clair-obscur bien que ce concept technique n'apparaisse pas en tant que tel dans ses écrits, hormis dans son *Traité* où il le désigne comme une science de grande importance (*di gran discorso*). Cette idée, qui ne se popularisera en Italie que dans les années 1520, pourrait bien avoir été introduite dans les notes du peintre par les éditeurs du *Traité* au cours des décennies suivantes¹⁰⁶. Si tel est le cas, son incapacité à penser en termes de concept spécifique l'élément qui se placerait à côté de *disegno* et de *colore* pourrait bien résulter de l'ambiguïté constante du peintre à l'égard de la couleur, dont on trouve un exemple dans son emploi du terme *bello* (beau).

On sait depuis longtemps que, dans certains contextes, il donne à cet adjectif la connotation de « clair » ou « lumineux »¹⁰⁷. Ainsi, le vert est plus *bello* grâce à l'ajout de jaune. La clarté du ciel près de l'horizon est plus *bella* qu'au zénith ; quand les couleurs sont placées dans un espace lumineux, plus la lumière a de la *splendore*, plus les couleurs gagnent en *bellezza*¹⁰⁸. Cette notion n'est peut-être qu'une survivance de l'esthétique exotérique dionysienne mais, comme le montre un autre passage important du *Traité*, elle aura des conséquences importantes dans le traitement de la couleur :

Sous quel aspect [parte] une couleur donnée apparaît plus belle en peinture.
Il faut observer sous quel aspect une couleur apparaît plus belle dans la nature : quand elle reçoit des reflets, ou quand elle est éclairée, ou quand elle a les ombres moyennes, ou quand elle les a obscures, ou quand elle est transparente. Cela dépend de la couleur dont il s'agit, car différentes couleurs ont leur plus grande beauté dans les ombres, le blanc dans ses lumières, le bleu, le vert et le brun dans les ombres moyennes, le jaune et le rouge dans la lumière, l'or dans les reflets, et la laque dans les ombres moyennes¹⁰⁹.

Léonard établit ici un modèle de beauté par la couleur qui dépend d'une échelle de valeurs tonales (selon laquelle le rouge est proche de la lumière) ; ce modèle était particulièrement difficile à retranscrire en peinture si l'on donnait toute l'attention nécessaire au relief. Dans une note remontant à 1492 que Léonard intégra plus tard au *Traité*, il déclare : « Et pour cela je te recommande, Ô peintre, de vêtir tes figures de couleurs plus claires. Car si tu les fais de couleur foncée, elles auront peu de relief et, de loin, se détacheront peu ; [cela parce que les ombres de toutes choses sont obscures :] et si tu fais un vêtement foncé, il y aura peu de contraste entre la lumière et les ombres ; et sur les vêtements clairs le contraste sera plus grand¹¹⁰. » Cependant, au milieu de remarques peu flatteuses sur certaines peintures qui annoncent l'attitude vénitienne du XVI^e siècle, il pose la question :

Qu'est-ce qui importe le plus : que la forme abonde en belles couleurs ou qu'elle présente un grand relief ? Seule la peinture montre une merveille à ceux qui la contemplent, car elle donne du relief à ce qui n'existe pas et l'impression de sortir des murs ; mais les couleurs



Mariotto Albertinelli, *L'Annonciation*, 1506-1510. Afin de renforcer le clair-obscur de son retable, Albertinelli créa un nouveau blanc, très puissant, mais il endommagea les qualités picturales de son œuvre par ses révisions constantes. (99)

ne font honneur qu'à ceux qui les fabriquent, car en elles rien n'est source d'étonnement, hormis leur beauté et celle-ci n'est pas due au peintre mais à celui qui les a créées. Un sujet peut comporter des couleurs laides et pourtant étonner ceux qui le contemplant, grâce à cette illusion de relief ¹¹¹.

Les extraits que je viens de citer suffisent à suggérer qu'en matière de beauté Léonard se trouve confronté à un dilemme, puisqu'il en vint à penser qu'elle devrait être sacrifiée au profit du relief. Pourtant, il semble principalement appréhender ce sacrifice pour les vêtements, un domaine où il peut également déployer, au moins de façon limitée, ces contrastes harmonieux qu'il identifie par paire de couleur (tel le manteau bleu doublé de jaune dans *La Vierge à l'aillet*, un tableau précoce, ou dans *La Vierge aux rochers*). Ces amas de drapés sculpturaux et désordonnés, bien qu'ils trouvent clairement leur origine dans l'art néerlandais, avaient une

fonction purement abstraite. Il n'est pas étonnant qu'à partir des années 1470 plusieurs ateliers florentins, notamment celui de Verrocchio où Léonard fut formé, se soient exercés à l'étude de ces drapés compliqués pour comprendre le traitement des ombres et de la lumière ¹¹². Les essais très aventureux de Léonard en matière de techniques picturales nous privent de toute certitude sur ses œuvres que nous ne voyons pas de la même façon que lui : les teintes roses et perlées que l'informateur de Vasari décrit en voyant la *Joconde* ont disparu depuis longtemps même si l'on peut deviner la tonalité générale de cette œuvre depuis la restauration récente de la version d'atelier du *Saint Jean-Baptiste* de Milan ¹¹³.

Chez Léonard, la foi en l'illusion picturale et sa capacité à rendre distinctement les effets de la nature atteignent un degré de fanatisme sans précédent. Dans son *Traité*, il soutient qu'en travaillant à l'extérieur, le peintre devrait directement comparer ses couleurs avec celle du sujet qu'il traite – « ainsi, la couleur que vous réalisez coïncide avec la couleur naturelle » – en s'aidant d'échantillons peints sur papier à comparer avec l'original ¹¹⁴. Ses observations remarquables sur les effets de la couleur dans l'ombre et dans les reflets, et les impressions saisissantes causées par les contrastes de couleurs, ont conduit certains commentateurs à comparer ses idées à celles de l'impressionnisme :

Si tu regardes une femme en blanc au milieu d'un paysage, le côté qu'elle expose au soleil aura un éclat si vif que certaines parties blesseront la vue, tel le soleil lui-même ; quant au côté exposé à l'atmosphère – lumineuse à cause des rayons solaires qui s'y mêlent et la pénètrent –, cette atmosphère étant bleue en soi, la partie de la femme tournée vers elle semblera trempée dans l'azur. Si le sol à ses pieds représente un pré éclairé et que la femme est entre lui et le soleil, tu verras que toutes les parties des plis [de sa robe] tournées vers le pré seront teintées par les rayons qu'il réfléchit. Ainsi se trouve-t-elle emprunter les couleurs des objets avoisinants, tant lumineux que non lumineux ¹¹⁵.

On croirait contempler un Renoir des années 1870, mais Léonard n'introduit ces exemples que pour les rejeter. Ce qui lui importe, c'est ce qu'il nomme la « véritable » couleur des objets, inaltérée par les reflets de l'environnement dont les effets, écrit-il, peuvent être « très laids » ¹¹⁶. De même, les forts contrastes de tons qui rendent les choses « ambiguës ou confuses » pour le peintre, sont à éviter ¹¹⁷. Tout comme Alberti, qui déconseillait l'utilisation de tons opposés, Léonard recommande un éclairage régulier et diffus, en particulier pour les portraits. À cet effet, le peintre devrait peindre en noir les murs d'une cour et la recouvrir d'un auvent afin de diffuser la lumière. « Ou bien, quand tu veux faire le portrait de quelqu'un, fais-le par mauvais temps ou vers le soir, et place le modèle avec le dos contre un des murs de cette cour. Observe dans les rues, quand le soir tombe par mauvais temps, les visages des hommes et des femmes, quelle grâce et délicatesse s'y remarque ¹¹⁸. »

Afin de faire correspondre son art à sa perception des choses, Léonard essaya des mélanges compliqués de pigments, de nouveaux types d'huile et de térébenthine, avec les conséquences désastreuses que l'on voit si bien dans *La Cène* ¹¹⁹. Mais son désir même de concilier des exigences irréconciliables, comme la nuance et le ton, ne pouvait que le mener à la catastrophe. Nous ne savons pas pourquoi il décida d'abandonner *L'Adoration* et *Saint Jérôme* à un stade aussi précoce. En 1481, il acheta des pigments précieux pour *L'Adoration* qu'il ne semble pas avoir utilisés. Il sem-

ble plutôt qu'il ait essayé de créer des couleurs par superposition de glacis¹²⁰. Nous pouvons imaginer qu'il peina sur ce tableau, comme peina Mariotto Albertinelli, l'assistant de Fra Bartolommeo, trente ans plus tard sur son *Annonciation*. Signée et remise à son commanditaire, cette œuvre est aujourd'hui très endommagée, ses zones claires et sombres ayant été trop laborieusement travaillées. Vasari nous raconte comment le peintre essaya d'y réconcilier la douceur (*dolcezza*) et la force :

Mariotto fit et refit plusieurs fois cette peinture avant de l'achever, remplaçant des couleurs claires, par d'autres plus sombres ou plus vives, plus intenses ou atténuées ; mais il n'arrivait pas à ce qu'il voulait et il trouvait que sa main ne répondait pas à sa pensée ; il aurait voulu trouver un blanc plus lumineux que la céruse et s'efforça d'épurer celle-ci pour intensifier à son gré les tons les plus clairs. Finalement, voyant qu'il ne pouvait y réussir par les moyens d'un art fondé sur le talent et l'intelligence humaine, il se contenta de ce qu'il avait fait, renonçant à l'impossible.

Les commanditaires d'Albertinelli (la Compagnia di San Zenobi) ne furent pas satisfaits du résultat mais un comité d'assesseurs composé de peintres passa outre leur décision¹²¹.

Jongler avec les tonalités était la conséquence logique de cette obsession de l'adéquation entre les tons précis de la nature et ceux de la peinture. Elle était si marquée à Florence que la *Pala della Signoria* de Fra Bartolommeo, qui n'est apparemment qu'un grand dessin à l'huile, fut autorisée à figurer sur un autel¹²². Cet acte marque l'apothéose du *disegno* mais, comme j'ai tenté de le démontrer, c'était un *disegno* soutenu par un fond de couleur et une puissance chromatique.

La couleur vénitienne au XVI^e siècle

Au XVI^e siècle, quand le débat sur le dessin et la couleur se concentra sur le style de Titien, celui qu'on déclara le maître du dessin florentin ne fut pas Léonard mais Michel-Ange. La restauration des fresques de la Chapelle Sixtine et celle, moins controversée, du *Tondo Doni* à Florence ont montré que Michel-Ange était un coloriste d'une puissance et d'une originalité insoupçonnées. Il maîtrisait parfaitement une palette fortement saturée qui, d'une certaine manière, était proche de celles des artistes du milieu du Quattrocento. On ne s'étonnera donc plus que dès qu'il obtint la commande du décor de la Chapelle Sixtine, en 1508, il se fit envoyer de « beaux bleus » par les Gesuati de Florence¹²³. Depuis la restauration de l'édifice, on voit mieux combien sa palette et sa manière de peindre font de lui le précurseur, dans les années 1510 et 1520, des maniéristes comme Andrea del Sarto, Pontormo, Bronzino et même Rosso Fiorentino, tous coloristes d'une grande finesse¹²⁴. C'est sans doute à ce genre de chromatisme que Ludovico Dolce, défenseur de Titien, faisait allusion dans une lettre de 1550 environ où il oppose une *Saint Catherine* du maître vénitien à

cette diversité des couleurs que la plupart des peintres d'aujourd'hui affectent dans leur œuvre et qui, hormis le fait que nous sachions qu'on les emploie pour donner du relief aux personnages et pour plaire au regard de l'ignorant, vont aussi au-delà du probable. Car il n'est pas fréquent – et peut-être même impossible – de jamais voir hommes de livrées [*divise*] si diverses ensemble et que certains soient vêtus de rouge, d'autres de jaune, d'autres de pourpre [*pavonazzo*], d'autres de bleu et d'autres encore de vert¹²⁵.

Dans le *Dialogue de la peinture* que Dolce publia à l'époque, il observe dans le détail la peinture de drapés, se faisant l'écho des remarques de Léonard et de Paolo Pino :

Que nul ne croit que le pouvoir de la couleur ne consiste que dans le choix de belles couleurs : de belles laques, de beaux bleus, de beaux verts et ainsi de suite, puisque ces couleurs sont belles même quand elles ne servent pas ; il réside plutôt dans le traitement adéquat qu'on en fait. [Certains peintres] ne savent pas comment imiter les différentes nuances de tissus et apposent les couleurs comme elles viennent, entièrement saturées, ainsi dans leur œuvre seules les couleurs sont à complimenter¹²⁶.

L'Arétin, autre critique du cercle de Dolce, avait déjà comparé ces palettes très crues à celles des miniaturistes qui ne savaient peindre que des fraises et des escargots, ou qu'imiter le velours et les boucles de ceinture en utilisant les jolies couleurs du vitrail¹²⁷. Il y a une certaine ironie à ce que Titien ait lui-même demandé à L'Arétin, en 1548, de lui procurer une demi-livre de laque « si flamboyante et splendide par sa couleur garance qu'à ses côtés, le cramoiis du velours et de la soie deviennent moins beaux¹²⁸ ».

Pour les Vénitiens, le terme *colore* n'était donc pas synonyme de nuances vives et de contrastes exacerbés mais plutôt d'un maniement du pinceau particulièrement riche et évocateur. Pino soutenait que le peintre talentueux devait être capable de substituer une couleur à une autre en obtenant toutefois l'effet désiré¹²⁹. Mais c'était aussi une fonction d'harmonie chromatique que le mélange pouvait atteindre¹³⁰ et ces mélanges des peintres vénitiens du XVI^e siècle, en particulier chez Titien, étaient d'une complexité sans précédent¹³¹. Vers 1505, la technique d'ombrage délicat, notamment sur les visages, à la manière de Léonard de Vinci, fut introduite dans la peinture vénitienne par Giovanni Bellini, dans le maître-autel de Santa Zaccaria, puis par Giorgione, dans le retable de Castelfranco. Tout cela contribua à atténuer la tonalité des œuvres dans leur ensemble ainsi que leur échelle chromatique. Cette tendance fut renforcée par l'emploi de fonds de couleur du même type que ceux que nous avons vus à Florence, en dessin comme en peinture¹³². La palette des peintres vénitiens du XVI^e siècle se distingue à peine de celle qui était utilisée au siècle précédent mais l'épaississement du médium, le plus grand recours à l'empâtement et l'acceptation des mélanges indiquent que le traitement pictural du peintre était devenu le principal objet d'admiration pour l'amateur d'art. Cette notion de traitement ostensible dérivait aussi de la pratique et de l'appréciation du dessin.

Au cours du XVI^e siècle, la controverse entre *disegno* et *colore* devint un exercice intellectuel dans les académies d'art plus ou moins officielles dont le nombre ne cessait d'augmenter. La première d'entre elles, l'Accademia di Disegno de Florence, fut fondée en 1563 et suscita même l'intérêt des plus grands artistes vénitiens, qui tenaient beaucoup à en faire partie. L'ambiguïté qui existait dans la notion de *disegno* qui recouvrait à la fois un répertoire de techniques graphiques, une aptitude à rendre un volume en trois dimensions sur une surface bidimensionnelle et la capacité de visualiser et de concrétiser une idée sous forme graphique, devint inextricable et alimenta le débat au sein des académies, mais aussi entre elles, pendant plusieurs siècles. En revanche, on s'attachait moins aux ambiguïtés propres à la notion de *colore*, tels l'embellissement chromatique d'une œuvre ou l'arrangement tonal d'une composition. En effet, par des évolutions déjà mûries aux

XV^e et XVI^e siècles essentiellement et dont nous avons déjà traité, la notion de *colore* fut perçue au mieux comme secondaire.

Le perfectionnement de ces idées à la fin du XVI^e siècle s'éclaire en étudiant l'œuvre de Federico Barocci, peintre qui sut, mieux que tout autre, associer dessin et peinture. Barocci n'était ni florentin ni vénitien puisqu'il était originaire des Marches. Bellori, son premier biographe, et les nombreuses séquences de son œuvre qui nous restent, montrent combien sa méthode était extraordinairement soignée. Une fois qu'il avait décidé d'un sujet, il faisait des études d'après nature au fusain, à la craie et souvent au pastel, un médium qu'il s'était particulièrement approprié (bien que Bellori prétendit que c'étaient les pastels de Corrège – dont aucun exemple n'a subsisté – qui l'avaient encouragé dans cette voie). Ensuite, Barocci réalisait des modèles en argile ou en cire pour les différents personnages et les drapait selon le rôle qu'ils tenaient dans la composition. L'agencement général donnait lieu à une étude à l'huile ou à la gouache en clair-obscur d'après laquelle il tirait un carton grandeur nature marqué au fusain, à la poudre de plâtre ou aux pastels. Il transférait ce carton sur la toile apprêtée puis peignait un petit « carton » à l'huile pour organiser les relations chromatiques « afin que les couleurs soient concordantes et s'unissent entre elles sans se heurter, et il disait que comme la mélodie vocale réjouit l'ouïe, le regard se divertit de la consonance des couleurs associée à l'harmonie de la composition linéaire.

Ainsi désignait-il la peinture comme une musique ¹³³ ». Enfin, Barocci peignait la grande toile sur laquelle il ébauchait les zones générales de couleurs à l'aide d'une palette presque pastel et d'un *sfumato* diffus très proche de ses premières études au pastel et à l'huile réalisées d'après nature ¹³⁴. C'était là peut-être la première méthode de travail où le peintre accordât dans sa pratique autant d'importance au dessin qu'à la couleur, même s'il faisait lui aussi passer ses « inventions » (ses esquisses en clair-obscur) avant les « cartons » en couleurs ¹³⁵.

Néanmoins, nous ne sommes plus loin du XVII^e siècle et du Gréco, dont les couleurs s'apparentent beaucoup à celles de Barocci. Le Gréco confia, dans un entretien quelques années avant sa mort en 1614, que la peinture des couleurs était beaucoup plus difficile que le dessin et que Michel-Ange « était un brave garçon mais qu'il ne savait pas peindre ¹³⁶ ». Le Gréco travailla bien sûr à Venise et se fait ici l'écho de l'opinion vénitienne. Chez les peintres de Venise à la fin du XVI^e siècle, la pratique des ébauches « dessinées » à l'huile était devenue très courante. Marcantonio Bassetti, peintre vénitien actif à Rome au début du XVII^e siècle, a rapporté que l'« académie » à laquelle il appartenait et où il utilisait des pinceaux et des « colori » pour ses études d'après nature, était perçue par ses amis romains comme très « alla veneziana ». Mais ceux-ci s'accordaient avec lui pour penser que « dans la mesure où l'on dessine, on sait également peindre ¹³⁷ ».



Federico Barocci, étude au pastel pour la tête de saint François du *Perdono di Assisi* (voir 95). (100)