Peindre le feu? : La ville en flammes dans la peinture des XVIe et XVIIe siècles

Autor(en): **Stoichita, Victor I.**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **52 (1995)**

Heft 1: **Catastrophes = Katastrophen**

PDF erstellt am: **26.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-169448

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Peindre le feu? La ville en flammes dans la peinture des XVIe et XVIIe siècles[1]

par VICTOR I. STOICHITA

Dans un passage bien connu de son «Histoire Naturelle», Pline l'Ancien, faisant l'éloge du peintre légendaire Apelle, nous dit qu'il aurait «peint même ce qui ne peut se peindre: le tonnerre, la foudre et l'éclair». Des siècles plus tard, le grand humaniste Erasme de Rotterdam, dans une lettre datée du 30 juillet 1526, exprime son avis :

«Si Apelle était encore en vie, il concéderait, comme un homme simple et honnête, la palme de la gloire à notre Albert [Dürer]. Apelle utilisait des couleurs, même si elles sont plus restreintes quant à leur nombre et moins ambitieuses [que celles d'aujourd'hui], mais enfin ce sont des couleurs. Mais qu'est-ce que n'a pas exprimé, Dürer, admirable à tous les égards, en monochrome, c'est-à-dire 'seulement' à l'aide des lignes noires? L'ombre [umbras], la lumière [lumen], éclats [splendorem], des saillies [eminentias] et des profondeurs [depressiones] [...]. Plus encore, il a

Fig. 1 Un cabinet d'amateur, de Frans Franken II, vers 1625. Vienne, Kunsthistorisches Museum.

même peint ce qu'on ne peut pas peindre, feu [ignem], rayons [radios], tonnerre [tonitrua], foudres [fulgetra], éclairs [fulgura] [...].»

L'éloge d'Erasme, avec son renvoi si direct à Apelle, se distingue du texte plinien qui l'a inspiré par deux éléments. Le premier est clairement souligné: la représentation monochrome (l'art de la gravure) dépasse en difficulté la peinture, puisque le maximum du visible (la lumière éblouissante) est représenté avec le minimum de moyens chromatiques.

La tâche de représenter une lumière éblouissante (splendor) est confiée à une technique qui ne dispose que de la ligne noire (in monochromatis... nigris lineis), d'où une évidente hyperbolisation du caractère «presque impossible» de la représentation.

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

C'est par ce texte de 1526 que le problème de la représentation du feu, comme représentation du non-représentable, fait son entrée dans la théorie de l'art de la Renaissance.

Quelques années plus tard, on rencontre les premières sources écrites attestant l'existence d'un genre pictural déjà élaboré aux Pays-Bas, en l'occurrence celui du «paysage en flammes». On apprend ainsi qu'en 1535 le duc Frédéric Gonzague de Mantoue aurait acheté 120 peintures flamandes, dont «vingt ne représentent autre chose que des paysages enflammés, qui semblent brûler les doigts si on les approchent». Ce texte est, en dépit de sa concision, très riche en connotations. On comprend, en le lisant, que ce genre de peintures était l'apanage des flamands, était recherché en Italie et était lié spécifiquement au goût du collectionnisme moderne en train de se former. On apprend également que ces peintures possédaient ce qu'on désignerait aujourd'hui comme une forte «structure d'appel»: le spectateur était tenté de s'approcher du tableau et de le toucher afin d'en éprouver la «réalité». De là découle pourtant une certaine difficulté concernant la classification des paysages enflammés dans un système de genres picturaux, difficulté qui semble avoir dominé le dernier tiers du XVIe siècle et les premières décennies du siècle suivant.

Dans les tableaux représentant des collections de peintures, genre qui fleurit surtout à Anvers dans les premières décennies du XVIIe siècle, la présence de «paysages enflammés» avait atteint la valeur d'un *topos*. C'est désormais un type de tableau presque obligatoirement présent dans toute collection qui se respecte. Dans le *Cabinet d'Amateur* de Frans Francken, une œuvre datée de 1620–25 et conservée aujourd'hui au Kunsthistorisches Museum de Vienne (fig.1), on voit que le «paysage enflammé» est intégré dans un système d'exposition hétéroclite. On signale pourtant son altérité par la place spéciale qu'on lui a accordée et par ses dimensions.

L'Italie ne reste pas étrangère aux questions concernant la représentation du feu en peinture. Le premier texte qui en traite en détail est dû au Véronais Cristoforo Sorte («Observations sur la peinture», 1580). Dans la partie consacrée à la peinture de paysage, l'auteur s'arrête longtemps sur les problèmes du paysage nocturne. Dans des lignes très connues des historiens de l'art, il nous trace le tableau d'une expérience vécue, l'incendie de Vérone en 1541 :

«On voyait les lieux éloignés et ceux plus proches éclairés à la fois par trois foyers différents situés l'un derrière l'autre; en certains endroits, on voyait jaillir dans l'air une grande quantité de vapeur et de flammes, comme s'il s'était agi d'un cours d'eau de plaine engorgé quittant pour un rien son lit, puis le réintégrant. Ces flammes et ces jets de vapeur étincelaient, produisant des reflets et une lumière sur les châteaux de San Pietro et de San Felice ainsi que sur le lazaret et, dans les quartiers situés plus bas en direction de l'Adige, sur le Ponte della Pietra, sur la Regasta et sur San Faustino. Ceux-ci, illuminés, se reflétaient dans les eaux avoisinantes en toute clarté. Et, tandis que ces lueurs, sans doute en raison des matières en suspension dans l'air, demeuraient quelque peu ternes, la lune, de l'autre côté de l'Adige, resplendissait sur les façades des maisons, les rendaient superbes, comme de jour, tout en les faisant apercevoir comme au naturel dans les eaux vibrantes du fleuve. Et, plus près de l'incendie, la fumée s'élevait à une telle hauteur qu'on la voyait perdre progressivement la lumière du feu pour prendre celle de la lune et se présenter ainsi sous forme de plusieurs nuages de différente coloration.»

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

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

La vérité semble autre. On a de fortes raisons de croire que Sorte contempla l'incendie de Vérone, dont personne ne doute qu'il en fut témoin, à travers la grille littéraire de Virgile.

Des coïncidences très suggestives entre la première partie de la description virgilienne contenue dans le second livre de l'Enéide et le texte de Sorte viennent à l'appui de cette hypothèse. Sorte d'ailleurs dévoile ses sources, naïvement (ou peut-être honnêtement) à la fin de sa relation, en remarquant que la prise de vue directe et la culture historique peuvent (doivent) s'entremêler dans l'expérience picturale:

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

Dorénavant, les expériences picturales concernant la «représentation de l'irreprésentable» auront trouvé leur double justification: d'une part l'observation de la nature et de l'autre le prestige classique d'un grand modèle littéraire.

NOTE

1 Il s'agit d'un résumé; l'article complet paraîtra dans D. DAPHINOFF/E. MARSCH (Ed.), *Das Feuer. Ein interdisziplinäres Kolloquium,* Fribourg 1995 (sous presse).

PROVENANCE DE L'ILLUSTRATION

Fig.1: Kunsthistorisches Museum, Vienne.

RÉSUMÉ

Dans le passage bien connu de son «Histoire Naturelle», Pline l'Ancien, faisant l'éloge du peintre légendaire Apelle, nous dit qu'il aurait «peint même ce qui ne peut se peindre: le tonnerre, la foudre et l'éclair». Des siècles plus tard, le grand humaniste Erasme de Rotterdam, dans une lettre du 30 juillet 1526, exprime son avis selon lequel Dürer aurait dépassé le grand Apelle puisqu'il avait réussi de peindre le feu à l'aide de deux couleurs seulement: le blanc et le noir. Plus tard encore, au XVIe siècle, on assiste d'un côté à la formation (aux Pays-Bas) d'un genre pictural à part qui est celui de la «ville en flammes», et de l'autre côté à la théorisation de la représentation du feu comme «représentation de l'irreprésentable» par le véronais Cristoforo Sorte dans ses «Observations sur la Peinture», 1580. Le présent article considère la formation du discours peint et de celui écrit autour de la question du feu en peinture.

ZUSAMMENFASSUNG

Plinius d.Ä. erwähnt in seiner «Naturalis historia« den griechischen Maler Apelles und sagt bewundernd von ihm, er habe sogar das zu malen vermocht, was man nicht malen könne: den Donner, den Blitz und die Funken. Jahrhunderte später vertritt der Humanist Erasmus von Rotterdam in einem Brief vom 30. Juli 1526 die Meinung, Albrecht Dürer habe Apelles noch übertroffen, indem er das Feuer mit nur zwei Farben, Schwarz und Weiss (in der Technik des Holzschnitts), habe darstellen können. Im späteren 16. Jahrhundert steht man zwei Phänomenen gegenüber: einerseits dem in der flämischen Malerei entwickelten speziellen Bildtypus der «brennenden Stadt» und andererseits der vom Veroneser Cristoforo Sorte in seinen «Osservazioni sulla Pittura» von 1580 formulierten Theorie über die Darstellung des Feuers als einer «Darstellung des nicht Darstellbaren». Im Artikel werden gemalte Versionen und schriftlich festgehaltene Theorien zum Thema Feuer in der Malerei einander gegenübergestellt.

RIASSUNTO

In un ben noto passaggio della sua «Naturalis historia», Plinio, il Vecchio, in un elogio del leggendario pittore Apelle, ci dice che costui avrebbe «dipinto persino il non raffigurabile: i tuoni, i fulmini e i lampi». Alcuni secoli dopo, in una lettera del 30 luglio 1526, il grande umanista Erasmo di Rotterdam afferma che, a suo avviso, Dürer avrebbe superato il grande Apelle essendo egli riuscito a dipingere il fuoco non utilizzando che due colori: il bianco e il nero: Più tardi ancora, nel XVI secolo, nei Paesi Bassi si assiste, da un lato, alla formazione di un genere pittorico distinto, quello delle «città in fiamme», e, dall'altro, alla teorizzazione della raffigurazione del fuoco come «la raffigurazione dell'impresentabile» condotta dal veronese Cristoforo Sorte nelle sue «Osservazioni sulla Pittura» del 1580. Il presente articolo valuta la formazione del discorso pittorico e del discorso scritto attorno alla questione della raffigurazione del fuoco.

SUMMARY

In his "Naturalis historia", Pliny the Elder mentions the Greek painter Apelles and praises him for being able to paint what cannot be painted: thunder, lightning, and sparks. Centuries later, the humanist Erasmus of Rotterdam writes in a letter of July 30, 1526 that Albrecht Dürer's achievements are even greater than Apelles' because the former has succeeded in rendering fire using only two colors, black and white (in the medium of the woodcut). Towards the end of the 16th century, two phenomena can be observed: on one hand, the "burning city" of Flemish painting and on the other, Cristoforo Sorte of Verona's theory, elucidated in his "Osservazioni sulla Pittura", that the representation of fire is a "depiction of the undepictable". The present article contrasts painted versions of fires with written theories on the subject of "fire in painting".