

MATHILDE BERT

Dessin/Couleur : renégocier l'opposition à partir de Pline l'Ancien

À la Renaissance, le dessin – *disegno* dans les textes italiens dont il sera question lors de cette intervention – est un terme qui recouvre des sens divers, en même temps qu'il constitue une notion théorique majeure. Première étape de la création dans la tradition toscane, en tant que dessin préparatoire et, en peinture, tracé des contours qui précède la mise en couleur, il est très tôt identifié au projet de l'artiste¹. Cette antériorité de fait dans la pratique artistique, du moins jusqu'au début du XVI^e siècle, a pu se combiner avec l'héritage esthétique antique, qui affirme la primauté des valeurs spirituelles sur les valeurs matérielles et oppose, par là, dessin et couleur. Le dessin, qui incarne la dimension spirituelle de l'œuvre, se voit ainsi préféré, placé avant le coloris, qui manifeste quant à lui la matérialité de la peinture.

Le but de mon intervention est de montrer la tension entre cette opposition et l'exigence de «naturalisme» qui se fait jour dans la peinture à la fin du Moyen Âge, et ce, à la lumière de la réception de certains propos de Pline l'Ancien. En effet, dans le livre XXXV de l'*Histoire naturelle*, l'encyclopédiste se fait le dépositaire d'une réflexion sur l'art de la peinture et son histoire élaborée pour partie par des auteurs grecs qui ne nous sont pas parvenus, comme le sculpteur du III^e siècle av. J.-C. Xénocrate de Sicyone². Par le biais de la réception d'une remarque que Pline emprunte à Xénocrate sur l'art de Parrhasius, nous verrons comment les auteurs renaissants ont négocié l'opposition entre dessin et couleur, tracé des contours et coloris, dans leurs réactions à l'art de leur temps et dans leurs efforts pour dégager les principes de la perfection artistique. Issue d'une réflexion sur la manière de suggérer la forme en peinture, cette accommodation des concepts révèle par ailleurs des transformations dans l'histoire du goût, que l'examen textuel rapproché permet de mettre en valeur. Commençons par l'envisager dans les *Vies* de Vasari.

Giorgio Vasari et Danielle Barbaro : dessin accommodé au coloris

La conception vasarienne du dessin est souvent réduite au passage de l'introduction technique, dans lequel l'historiographe définit le *disegno* comme le père des trois arts de l'architecture, de la peinture et de la sculpture³. Ajoutée à la seconde édition des *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, publiée à Florence en 1568 chez l'éditeur Jacopo Giunti, cette définition présente le *disegno* à la fois comme une abstraction, un concept dans l'esprit de l'artiste, et comme son expression sensible sur un support, réalisée à l'aide d'un instrument graphique. Défini comme tel, le dessin vasarien assure l'unité des trois arts en même temps qu'il les établit comme des

modes de connaissance intellectuelle et qu'il leur assure, par là, une dignité libérale. Cette définition n'épuise toutefois pas tous les sens du *disegno* chez Vasari. Comme l'a notamment montré Robert Williams, le terme recouvre différents usages⁴. J'en retiendrai un en particulier.

Dans la préface à la troisième partie des *Vies*, Vasari introduit les biographies des artistes de la *maniera moderna*, qui, selon l'historiographe, conduisirent l'art à sa perfection, en rappelant les progrès accomplis au cours des trois périodes par lesquelles il divise l'histoire de l'art du XIV^e au XVI^e siècle. Parmi les cinq qualités qui caractérisent la *maniera moderna*, l'historiographe mentionne le dessin. Contrairement au passage de l'introduction technique que je viens de rappeler grossièrement, et qui constitue un ajout par rapport à la première édition des *Vies*, cette réflexion est déjà présente, quant à elle, dans la première édition publiée en 1550 sous les presses de Lorenzo Torrentino. Vasari y évoque ce qui manquait encore aux artistes du XV^e siècle :

«[ceux-ci] n'avaient pas rejoint la finalité ultime du dessin [*Nel disegno non v'erano gli estremi del fine suo*]. Certes, ils faisaient les bras ronds, les jambes droites ; mais dans le rendu de la musculature ne se manifestait pas cette facilité faite de grâce et de délicatesse qui apparaît entre le "tu vois"/"tu ne vois pas" [*che apparisse fra 'l vedi e non vedi*] et que l'on retrouve dans la chair vivante ; les figures avaient une âpreté d'écorchés qui heurtait l'œil et durcissait le style»⁵.

Comme le note Robert Williams, dans ce passage, la finalité du *disegno* («*gli estremi del fine suo*») consiste en quelque sorte en son dépassement pour rejoindre les valeurs picturales associées au rendu des carnations, à la grâce et à la délicatesse qui apparaît dans les choses qui à la fois se montrent et se dérobent à la vue : on pense au *sfumato*, au *chiaroscuro*, au *coloris*⁶. On peut illustrer ces propos par les peintures de Léonard de Vinci qui, dans les *Vies*, introduit les biographies de la troisième période, ou de Raphaël, que Vasari présente comme un modèle absolu en matière de peinture⁷. Le dessin parfait est donc celui qui intègre le *coloris* dans son projet. En tout état de cause, une telle conception du *disegno* véhicule des connotations qui vont bien au delà de l'idée d'étude anatomique, de science des proportions, à laquelle de nombreux auteurs réduisent souvent la pensée de Vasari⁸.

L'exploit de la troisième période consiste donc à concilier le dessin et le *coloris*⁹, autrement dit : c'est le dépassement de l'opposition entre dessin et *coloris* qui, chez Vasari, caractérise la perfection artistique. Cette idée semble avoir été, à cette époque, largement partagée. Ainsi dans un texte publié seulement six ans après la première édition des *Vies* par un auteur vénitien contemporain de Titien, la perfection artistique est-elle à nouveau posée comme une accommodation du dessin au *coloris*.

Il s'agit d'un extrait du commentaire que le patricien et amateur d'art vénitien Danielle Barbaro (1513-1571) a rédigé pour accompagner sa traduction