

SEFY HENDLER



ler mArte
monografie

11

Sefy Hendler

LA GUERRE DES ARTS
Le *Paragone* peinture-sculpture
en Italie XV^e - XVII^e siècle

ISBN 978-88-8265-998-1 (PDF)
ISBN 978-88-8265-999-8 (Brossura)

Copyright 2013 © «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER
Via Cassiodoro, 11 – 00193 Roma
<http://www.lerma.it>

Progetto grafico:
«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione
di testi e illustrazioni senza il permesso scritto dell'Editore.

L'editore si impegna a corrispondere eventuali diritti di riproduzioni per foto e disegni
di cui non sia stato possibile reperire le fonti.

Hendler, Sefi

La guerre des arts. Le *Paragone* peinture-sculpture en Italie XV^e - XVII^e
siècle / Sefi Hendler - Roma: «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER, 2013 -
436 p. : ill. (LermArte ; 11)

CDD 709

1. Arte - Storia

Sefy Hendler

LA GUERRE DES ARTS

Le *Paragone* peinture-sculpture
en Italie XV^e - XVII^e siècle

PRÉFACE

PROF. PHILIPPE MOREL

«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

Sommaire

PRÉFACE	p.	11
---------------	----	----

INTRODUCTION LA BONNE ET LA MAUVAISE FORTUNE DU *PARAGONE*

1. L'impératif mimétique et l'origine du débat.....	»	17
2. Théorie et pratique du <i>Paragone</i>	»	19
3. À la recherche du <i>Paragone</i> visuel	»	21

PREMIÈRE PARTIE LE PINCEAU ET LA PLUME, LE *PARAGONE* ENTRE THÉORIE ET PRATIQUE

1. L'EKPHRASIS DE SAINT GEORGES OU LA GENÈSE DU DEBAT.....	»	27
1.1. <i>Et Giorgione créa Saint Georges</i>	»	28
Les axes d'un dialogue	»	28
Un <i>ragionamento</i> peint.....	»	29
Entre « <i>essere</i> » et « <i>ben essere</i> ».....	»	31
1.2. <i>La version vasarienne</i>	»	32
1.3. <i>La logique visuelle d'un récit littéraire</i>	»	34
2. LÉONARD DE VINCI, LA NOMENKLATURA DU <i>PARAGONE</i>	»	35
2.1. <i>Un Paragone qui ne dit pas son nom</i>	»	35
2.2. <i>Le cheval du Paragone</i>	»	37
2.3. <i>Alberti, 'grand-père' de la dispute</i>	»	38
À l'origine de la comparaison, une source « mimétique » commune.....	»	39
La 'graine' de discorde.....	»	41
2.4. <i>L'ingegno visibile</i>	»	42
Une comparaison sans comparaison.....	»	42
La sculpture : si proche et si dangereuse.....	»	43
L'idée et sa manifestation visuelle	»	44
Les trois catégories d'une comparaison perceptible	»	45
2.5. <i>Il cortegiano, une pseudo editio princeps</i>	»	49

Un best-seller du <i>Cinquecento</i>	»	49
« L'artificieuse imitation de la nature » comme base de discussion	»	50
3. VARCHI ET LE PREMIER SONDAGE DE L'HISTOIRE DE L'ART	»	53
3.1. <i>L'inversion des rôles</i>	»	53
3.2. <i>Le disegno, « un seul et même art »</i>	»	57
3.3. <i>Le sondage des peintres</i>	»	59
Vasari	»	60
Bronzino	»	62
Pontormo	»	63
3.4. <i>Le sondage des sculpteurs</i>	»	64
Cellini	»	64
Tasso, Tribolo, Francesco de Sangallo	»	66
Michel-Ange	»	67
3.5. <i>Disegno, riposo et autres notizie</i>	»	69
Doni	»	70
Vincenzo Borghini	»	71

DEUXIÈME PARTIE

CORPUS PARAGONICUM, LES ORIGINES

1. POUR UNE MÉTHODOLOGIE PARAGONIENNE	»	77
1.1. <i>Les précédents</i>	»	77
Vers la reconnaissance d'une 'pratique' paragonienne	»	78
<i>Morgante</i> , ou l'exemple à suivre	»	81
1.2. <i>Une méthodologie paragonienne</i>	»	82
L'épreuve de la clarté	»	82
Une double condition : comparaison compétitive et visuelle	»	82
Les limites géographiques et chronologiques	»	83
Le problème du bas-relief	»	85
2. LE PARAGONE ET LE MIROIR	»	88
2.1 <i>Un proto-Paragone venu du Nord</i>	»	88
Facio raconte van Eyck	»	89
Les trois miroirs de Jan van Eyck	»	91
L'après-Arnolfini : les peintres flamands et le miroir convexe	»	95
2.2. <i>Giorgione et ses reflets</i>	»	101
Le miroir plan, un secret bien vénitien	»	101
Giorgione et ses reflets	»	102
2.3. <i>Les reflets de Giorgione</i>	»	107
Le « tableau ultime » de Bellini	»	108
Les femmes de Titien et leurs miroirs	»	112
Le casque de Sodoma et davantage de miroirs chez Titien	»	116
Savoldo ou l'apothéose du reflet	»	119
Les portraits au miroir	»	127
Le miroir de Tintoret, un <i>Paragone</i> moralisé	»	132

3. LE PARAGONE 'À TROIS'.....	»	137
3.1. <i>L'exemplum pollaiuolesque, un Paragone?</i>	»	138
3.2. <i>Léonard et le portrait paragonien</i>	»	143
De qui s'agit-il?.....	»	143
Pollaiuolo et Léonard, similitudes et dissimilitudes.....	»	144
Le « tout » selon Léonard.....	»	146
3.3. <i>L'orfèvre de Lotto, un Paragone abouti</i>	»	148
Dürer et les lions de Venise.....	»	148
Les « <i>tre visi</i> » de Lotto.....	»	150

TROISIÈME PARTIE

CORPUS PARAGONICUM, LA QUESTION DU POINT DE VUE

1. LE PARAGONE RECTO-VERSO.....	»	157
1.1. <i>Léonard et Dürer : les deux côtés d'une feuille</i>	»	158
Léonard et les 'deux moitiés'.....	»	158
Les <i>recto-verso</i> de Dürer.....	»	160
Les deux côtés d'Hercule.....	»	162
1.2. <i>Le grand Paragone de Morgantaccio</i>	»	166
Morgante, un oiseleur de taille à la cour des Médicis.....	»	166
Bronzino et son <i>Paragone</i> inachevé.....	»	171
La réponse de Giambologna.....	»	174
1.3. <i>Michel-Ange, Daniele da Volterra, Giovanni della Casa et 'l'autre' traité paragonien</i>	»	176
Della Casa et son traité perdu.....	»	176
L'influence de Michel-Ange.....	»	178
La quatrième dimension.....	»	182
2. LES RÉPONSES SCULPTÉES.....	»	184
2.1. <i>Le Narcisse de Cellini, à la source mythologique de la dispute</i>	»	185
Un marbre bien humide.....	»	185
Les origines ovidiennes.....	»	187
Ficin, Alberti et le parcours paragonien.....	»	194
2.2. <i>Méduse, une victoire pour la sculpture ?</i>	»	199
Le contexte, l'emplacement, le sujet : une œuvre politiquement correcte.....	»	200
L'origine de la commande.....	»	202
« <i>Fanno di marmo diventar la gente</i> » ou la victoire de Cellini et sa sculpture.....	»	205
De quatre à huit, le chemin paragonien qui sépare Narcisse et Méduse.....	»	207
2.3. <i>Giambologna et la disparition du point de vue privilégié</i>	»	216

QUATRIÈME PARTIE

CORPUS PARAGONICUM, L'UNIVERSALITÉ DE LA PEINTURE

1. L'HOMME PEINT ET L'OBJET SCULPTÉ.....	»	225
1.1. <i>Botticelli, un 'assemblage' pré-paragonien</i>	»	225
1.2. <i>Le Parmesan et Lotto, le prototype d'une formule</i>	»	228
L'énigme du Parmesan.....	»	228

Andrea Odoni : contemplations sur peinture et sculpture, nature et religion.....	»	231
1.3. <i>Pino et Titien, le prototype confirmé</i>	»	234
Le 'collectionneur' de Pino.....	»	235
Encore une Vénus de Titien.....	»	238
1.4. <i>Bronzino ou la passion des statues</i>	»	241
2. LES « IRREPRÉSENTABLES »	»	249
2.1. <i>Léonard et la « pauvreté » de la sculpture</i>	»	249
Pierino et le bas-relief atmosphérique.....	»	250
2.2. <i>Plin et « ce qui ne peut être peint »</i>	»	253
Peinture et nature.....	»	253
Une relecture paragonienne.....	»	254
Le <i>paragone</i> avec le passé.....	»	254
2.3. <i>Vénus Anadyomène</i>	»	255
Titien ou la perfection de l'imparfait.....	»	260
2.4. <i>Une petite école paragonienne</i>	»	262
2.5. <i>La Schiavona comme multi-paragone</i>	»	270
Un <i>paragone</i> , mais lequel?.....	»	271
<i>Colorito, rilievo</i>	»	273
Le temps et le <i>Paragone</i>	»	273
2.6. <i>Vasari et le répertoire paragonien</i>	»	275
Arezzo.....	»	276
Florence.....	»	280
2.7. « <i>L'art se dissimule à force d'art</i> ».....	»	284
2.8. <i>L'ultime geste paragonien de Titien</i>	»	288
3. PLUS-QUE-PARFAIT	»	291
3.1. <i>Les deità du palais Fava</i>	»	292
3.2. <i>Camerino Farnèse</i>	»	298
3.3. <i>La galerie Farnèse, un univers paragonien</i>	»	302
Le triomphe de l'amour certes, mais quel amour ?.....	»	302
Un système décoratif cohérent.....	»	303
Deux galeries (au moins) qui n'en font qu'une.....	»	304
Méduse comme agent paragonien	»	307
Le triomphe de la peinture	»	310
Une galerie située entre les deux phases du débat.....	»	312

CINQUIÈME PARTIE LE DÉCLIN DU PARAGONE

1. À QUOI RESSEMBLE UN DÉCLIN ?.....	»	317
Déclin ? Victoire ? Ni l'un ni l'autre ?.....	»	317
La méthodologie et le néant.....	»	318
Une théorie du déclin ?.....	»	319
2. GALILÉE ET LE DÉCLIN DU PARAGONE	»	321
2.1. <i>Rhétorique réactionnaire, révolution conceptuelle</i>	»	321
2.2. <i>Le passage de l'objet à l'effet</i>	»	323

3. CARRACHE, L'AUTO PORTRAIT DANS L'AUTO PORTRAIT	»	325
3.1 <i>La face cachée du tableau</i>	»	325
3.2. <i>L'illusion d'une illusion</i>	»	327
4. LA NOUVELLE VIE DU TRIPLE PORTRAIT	»	331
4.1. <i>Les portraits du Bernin et la « ressemblance parlante »</i>	»	332
L'aspect monochrome, le handicap 'préfére' du Bernin	»	332
L'acte de « bien représenter un acte »	»	333
4.2. <i>Le buste de Richelieu, un cas d'étude</i>	»	335
Un buste « miracoloso ».....	»	335
« Les désagréments qu'entraîne la distance »	»	337
4.3. <i>La transformation d'une formule paragonienne</i>	»	340
Le chemin de Venise à Rome (en passant par Londres)	»	341
Le triple portrait coupé.....	»	345
Le triple portrait de Richelieu par de Champaigne : la formule revisitée	»	349
L'épilogue modénais.....	»	351
5. LES SACRI MONTI, ET LE PARAGONE	»	354
5.1. <i>La nouvelle vie des « nouvelles Jérusalem »</i>	»	355
5.2. <i>Caimi et Ferrari à Varallo, d'une topomimésis à un récit en plusieurs dimensions</i>	»	357
5.3. <i>Intérieur /extérieur</i>	»	361
6. LA COMPARAISON CONSTRUCTIVE, LE CAS EXEMPLAIRE DE SAINT GRÉGOIRE LE GRAND.....	»	367
6.1. <i>Baronio et la biblia Pauperum</i>	»	367
6.2. <i>Le Triclinium Pauperum</i>	»	368
6.3. « <i>Dove dava da magnare San Gregorio</i> »	»	372
6.4. <i>Comparaison non-compétitive</i>	»	373

CONCLUSION

LE BERNIN, L'UNITÉ DES ARTS VISUELS ET LE DÉCLIN DU PARAGONE

1. LA FORTUNE DU BEL COMPOSTO.....	»	378
2. SAN LORENZO IN LUCINA, À LA RECHERCHE D'UN GESTE COMMUN	»	382
3. SANT'ANDREA AL QUIRINALE ET LA MATÉRIALITÉ DE L'AU-DELÀ.....	»	386
4. D'UN MIROIR À L'AUTRE	»	390
 BIBLIOGRAPHIE	»	395
 LISTE DES IMAGES	»	423
 INDEX DU CORPUS PARAGONICUM.....	»	429
 REMERCIEMENTS	»	433

PRÉFACE

Le *paragone* entre les arts et plus particulièrement entre la peinture et la sculpture est probablement l'un des thèmes les plus fréquemment évoqués dans les études sur la Renaissance italienne, mais force est de constater que de telles allusions manquent souvent de rigueur et de fondement dès qu'elles s'éloignent du champ bien délimité des écrits théoriques où cette confrontation se trouve mentionnée et développée. L'ouvrage de Sefy Hendler se signale d'emblée par son originalité et son ambition ainsi que par son ampleur et son utilité. Son approche est en effet très novatrice dans la mesure où ce ne sont pas les textes et les débats, déjà fort bien étudiés par Paola Barocchi, Leatrice Mendelsohn et d'autres auteurs, mais la pratique artistique et les œuvres elles-mêmes qui constituent l'objet de sa réflexion. L'auteur s'attache ainsi à définir les contours et à démontrer l'existence d'un véritable corpus de peintures et de sculptures répondant ou réagissant ostensiblement à cette thématique, tout en le délimitant précisément et en écartant beaucoup d'hypothèses aléatoires ou d'affirmations trop rapides et mal assurées. Il permet ainsi d'y voir un peu plus clair en un domaine dont les contours étaient jusque-là beaucoup trop fluctuants.

Sans une telle délimitation du corpus qui est à la fois méthodologique et chronologique, la question se réduirait en effet à un dialogue indéfiniment rejoué entre peinture et sculpture et se diluerait dans le constat illimité de simples ressemblances formelles. La comparaison compétitive entre les deux arts et leurs mérites respectifs en matière d'imitation de la nature ou de performance mimétique s'est donc avérée la véritable pierre de touche du sujet, avec un principe de clarté ou d'évidence qui prend doublement appui sur la logique interne de l'œuvre, sa structure et sa genèse figuratives, sur ses références plastiques ou iconographiques éventuelles et sur le contexte de son élaboration. Il a donc semblé important de ne pas inclure n'importe quelle forme de citation sculpturale ou d'inflexion stylistique sculpturale, quand bien même elles constitueraient de vagues antécédents à ce type d'exercice. Lorsque Giotto s'inspire de Nicola Pisano ou lorsque van Eyck représente avec beaucoup d'application une statue en ronde-bosse, c'est la redécouverte d'un langage plastique antiquisant ou l'expérimentation de l'illusionnisme pictural qui animent leur démarche plus qu'une concurrence déclarée ou recherchée entre les arts. Il faut attendre Pollaiuolo et Mantegna, puis Léonard et Dürer, pour que s'affirme une telle dispute, selon un modèle rhétorique qui doit beaucoup à la pensée humaniste de la Renaissance et qui se développe parallèlement aux écrits théoriques contemporains portant sur la même question. Cette concomitance ne signifie pas pour autant une dépendance ou une influence unilatérales du texte à l'image, Sefy Hendler reconnaissant implicitement une pensée de l'art et par l'art qui n'est pas la simple conséquence ou la simple illustration d'écrits de quelque nature que ce soit, mais qui peut trouver un écho dans la production théorique contemporaine et entrer en dialogue ou en syntonie avec celle-ci.

Si Alberti, Léonard de Vinci et Castiglione composent les premiers jalons d'une réflexion qui aboutit à la célèbre enquête de Benedetto Varchi, l'histoire plastique du *paragone* est naturelle-

ment plus difficile à retracer en ses débuts, d'autant plus que le célèbre *Saint Georges* de Giorgione précisément décrit dans cette perspective par Paolo Pino n'a peut-être jamais existé et a pu être inventé de toutes pièces comme image paradigmatique du paragone. Associé à un dessin montrant un homme vu selon trois angles, le *Saint Sébastien* de Pollaiuolo constitue cependant une étape sinon inaugurale en tout cas importante dans la prise de conscience par les artistes de cette confrontation et pour sa cristallisation initiale autour de la question de la variété des points de vue. Les six archers (auxquels on devrait ajouter les quatre cavaliers de l'arrière-plan) proposent en effet une série calculée de figures qui se répondent et se complètent en déclinant des postures analogues selon des angles différents. Or tout ceci se joue autour d'un personnage, d'une statue serais-je tenté de dire eu égard à son immobilité contrainte, qui est la cible de tous ces regards comme de toutes ces flèches. Alors que la sculpture exige que l'on en fasse le tour afin d'être découverte entièrement, la peinture ainsi entendue exhibe sa capacité de regroupement et de juxtaposition de multiples points de vue et de temporalités distinctes. Sa performance mimétique embrasse de la sorte l'espace et le temps bien mieux que ne saurait le faire la sculpture.

La suite éblouissante de dessins, peintures, sculptures, qui nous est ici proposée et présentée de façon très méthodique, avec des analyses très fines et approfondies, ne dresse pas simplement un catalogue d'œuvres « paragoniennes », mais développe une véritable réflexion sur les conditions de possibilité, les modalités d'expression, la genèse et l'évolution de ce thème. Cet examen embrasse une grande variété de réalisations qui vont du modeste dessin aux décors monumentaux, des chefs d'œuvres reconnus à des détails décoratifs souvent négligés. Parmi les apports les plus précieux de ce travail, on retiendra le mode de classement du corpus selon des critères et des dispositifs issus de l'analyse formelle et non de modèles théoriques, tels que le triple point de vue, le recto-verso et les reflets se rapportant à une même figure, puis l'insertion de la sculpture dans le portrait, où la peinture affirme par contraste son universalité mimétique et sa capacité à donner vie aux figures. Cet éventail d'approches se termine par ce qui est placé sous le signe de l'« irreprésentable » et du « plus-que-parfait » qui nous conduit aux limites paradoxales et chronologiques de ce dispositif de mise en concurrence, notamment avec la galerie Farnèse où Annibale Carracci et ses collaborateurs ont su remarquablement jouer de la double capacité de la peinture à montrer l'animation de la pierre et la pétrification de la vie.

Parmi les œuvres majeures entièrement dédiées au *paragone*, je serais tenté de mentionner le *David et Goliath* à double face de Daniele da Volterra qui a maintenant les honneurs de la grande galerie du Musée du Louvre. Il est singulier de voir comment l'artiste fait peu de cas du contenu narratif de l'histoire pour se concentrer sur cette interprétation inédite du rapport entre les arts en répondant à une commande de Giovanni della Casa qui prévoyait également une version modelée du même groupe, et en s'inspirant largement de dessins et d'œuvres peintes et sculptées de Michel-Ange : tandis que la peinture s'évertue d'ordinaire à réunir en une même image différents points de vue sur un même objet, là où la sculpture inviterait l'observateur à se déplacer et à en faire le tour, l'artiste nous induit ici à faire pareillement le tour de son tableau en nous laissant croire que nous allons ainsi découvrir l'avant puis le revers d'un même groupe. Mais au-delà des apparences trompeuses, on s'aperçoit bientôt que d'une face à l'autre du panneau d'ardoise, on ne fait pas le tour du groupe pour l'observer d'un côté puis de l'autre, car le peintre fait pivoter les deux figures dans leur lieu comme le montre le point de vue inchangé sur la tente, et il introduit de subtiles modifications qui troublent la complémentarité ou la réversibilité des points de vue pour nous inviter à une sorte de jeu de mémoire visuelle, du genre « trouver l'erreur », étant entendu que les deux côtés du tableau ne se donnent pas à voir de manière simultanée. En faisant mine de reproduire le rapport spatio-temporel à la sculpture et en s'attachant à en reproduire la plasticité, le peintre joue avec ces feintes similitudes (Vasari décrit le tableau comme

une *cosa capricciosa*), sans doute pour rappeler au spectateur que son art est avant tout « una cosa mentale » et son imitation une invention toujours renouvelée.

Il en va un peu de même dans l'image à double face du *Nano Morgante*, peinte quelques années auparavant par Bronzino et si justement analysée par Sefy Hendler qui a contribué au fait que l'on tire ce tableau de l'oubli relatif dans lequel il se trouvait avant une restauration et une exposition récentes. Varchi avait demandé au peintre florentin de participer à la « dispute » théorique entre les arts, celui-ci n'a pas achevé son texte mais le tableau vient combler cette lacune avec autant d'esprit (et plus d'humour) que Daniele da Volterra mais de manière un peu différente. Nettement plus marquées que dans le *David et Goliath*, les différences entre l'avert et revers travaillent dans ce cas à définir une logique séquentielle et à dessiner un arc temporel que seule la peinture saurait suggérer.

Les sculpteurs ne sont pas en reste dans la participation artistique au débat comme cela nous est montré avec Cellini et Giambologna, mais les exemples sont moins fréquents. De surcroît, afin de ne pas trop recouper certains travaux récents et surtout de restreindre le champ de son étude, l'auteur a privilégié la sculpture en ronde-bosse et la représentation de la figure humaine dans cette comparaison compétitive, en ne faisant qu'évoquer brièvement les problèmes spécifiques posés par le paysage et par les bas-reliefs. Ceux-ci peuvent être imités et sublimés en peinture comme le fait en particulier Mantegna dans de splendides grisailles où l'artiste montre sa capacité à reproduire de façon illusionniste un relief mais lui ajoute, avec un fond polychrome et bigarré, un chromatisme qui lui fait normalement défaut. La sculpture peut inversement défier la peinture en ce qui devrait constituer son domaine exclusif, l'espace et les détails paysagers. Au milieu du XVI^e siècle, comme en écho aux propos de Castiglione et peut-être à l'enquête de Varchi, quelques artistes, tels Pierino da Vinci dont il est ici question, élaborent des bas-reliefs en marbre avec des composantes paysagères qui développent non seulement une forme de perspective atmosphérique, mais s'attachent aussi à montrer la mer et ses tempêtes, la végétation, les nuages et le vent, les rivières et les villes, et bien d'autres choses encore qui seraient réservées à la seule peinture. On pourrait mentionner à ce propos deux bas-reliefs paysagers, d'origine italienne bien que destinés à la chapelle de la Bâtie d'Urfé en France, qui tout en cultivant une nette tridimensionnalité des figures vont jusqu'à représenter le feu et la fumée dont Castiglione avait déclaré qu'ils étaient l'apanage de la seule peinture.

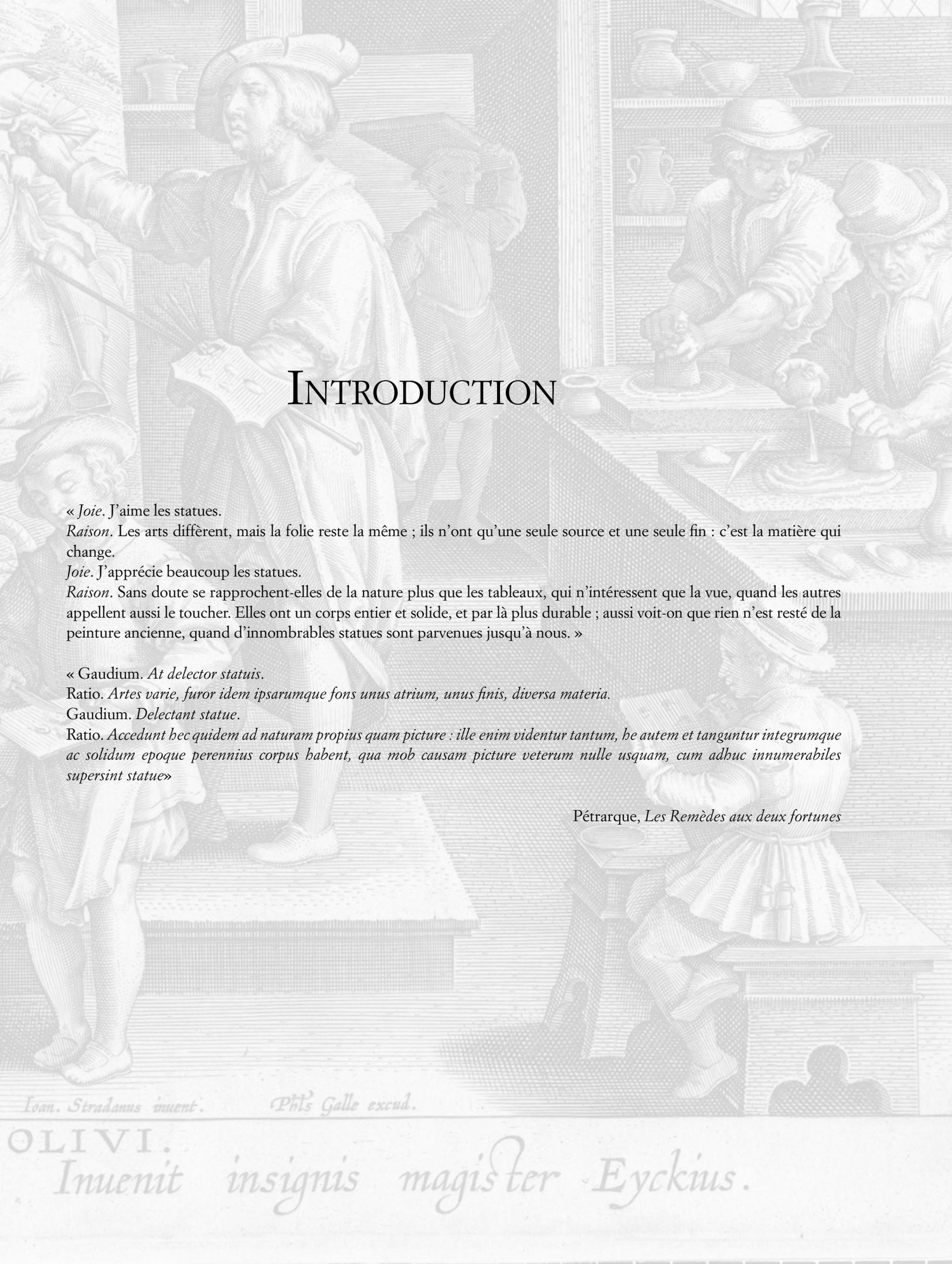
L'enquête et la réflexion qui nous sont proposées par Sefy Hendler permettent à l'historien de l'art de mieux comprendre, au-delà des seuls débats académiques, la réalité concrète et les modalités spécifiquement artistiques du *paragone*, ils concentrent notre attention sur l'une des composantes majeures de l'art de la Renaissance, ils préparent et aiguissent notre regard afin d'en mieux comprendre certains des rouages les plus déterminants. D'une question un peu rebattue, l'auteur a su dégager une maïeutique fondamentale et passionnante. La dernière partie n'est pas moins précieuse avec l'analyse du déclin du *paragone* entre la fin du XVI^e siècle et le début du XVII^e siècle, avant que le Bernin ne le conclue en proposant avec son *bel composto* une synthèse magistrale des arts visuels répondant prioritairement à une efficacité sensorielle et psychologique.

PHILIPPE MOREL



À David

COLOR
Colorem oliui commodum pictoribus,

An engraving depicting a workshop or studio. In the foreground, a man in a long robe and cap stands on the left, holding a book and a quill. To his right, another man is seated at a workbench, focused on a task. In the background, a third man is visible, and shelves are filled with various vessels and tools. The scene is rendered in a detailed, hatched style.

INTRODUCTION

« *Joie.* J'aime les statues.

Raison. Les arts diffèrent, mais la folie reste la même ; ils n'ont qu'une seule source et une seule fin : c'est la matière qui change.

Joie. J'apprécie beaucoup les statues.

Raison. Sans doute se rapprochent-elles de la nature plus que les tableaux, qui n'intéressent que la vue, quand les autres appellent aussi le toucher. Elles ont un corps entier et solide, et par là plus durable ; aussi voit-on que rien n'est resté de la peinture ancienne, quand d'innombrables statues sont parvenues jusqu'à nous. »

« *Gaudium.* *At delector statuis.*

Ratio. *Artes varie, furor idem ipsarumque fons unus atrium, unus finis, diversa materia.*

Gaudium. *Delectant statue.*

Ratio. *Accedunt hec quidem ad naturam propius quam picture : ille enim videntur tantum, he autem et tanguntur integrumque ac solidum epoque perennius corpus habent, qua mob causam picture veterum nulle usquam, cum adhuc innumerabiles supersint statue»*

Pétrarque, *Les Remèdes aux deux fortunes*

Ioan. Stradanus inuent.

Phl's Galle excud.

OLIVI.
Inuenit insignis magister Eyckius.

לא תעשה לך כל פסל וכל תמונה «*Tu ne te feras pas de statue, ni de tableau quelconque*» (Exode, 20, 3)

INTRODUCTION

LA BONNE ET LA MAUVAISE FORTUNE DU *PARAGONE*¹

1. L'IMPÉRATIF MIMÉTIQUE ET L'ORIGINE DU DÉBAT

Quand Pétrarque livre vers 1366 ses remèdes « pour chaque malheur comme pour chaque bonheur », il n'oublie pas la « folie » des peintures et des sculptures qu'il fait condamner par la bouche de la *Raison*². Avec la clarté qui lui est propre, le poète résume en quelques lignes une grande partie de l'argumentation relative à la dispute entre peinture et sculpture. Le philosophe Benedetto Varchi mènera vers 1547 une longue enquête³, pour parvenir à la même conclusion : les deux arts partagent « un même principe » ainsi que « la même fin », même si la sculpture reste plus proche du « naturel ». Chez Pétrarque la conclusion semble moins marquante, car la comparaison permet surtout de développer une réflexion sur les arts visuels, leurs mérites et leurs faiblesses. On découvre ainsi l'une des caractéristiques fondamentales du *Paragone* : plutôt que de déclarer que tel ou tel art 'l'emporte' sur l'autre, la dispute permet de mieux connaître les protagonistes qu'elle met en présence. La présente recherche suit en quelque sorte cette idée de Pétrarque : le lecteur n'y trouvera ni gagnant ni perdant mais un examen inédit de cette comparaison qui constitue un moment fondateur de l'histoire de l'art.

Pourquoi le *Paragone* entre peinture et sculpture continue-t-il à fasciner, même des siècles après que la question de la *disputa* entre les arts semble avoir été conclue et même résolue ? Si aucune réponse à cette interrogation ne saurait être définitive, on peut formuler une hypothèse prudente. La fascination de générations de poètes, philosophes et artistes pour la dispute entre peinture et sculpture serait due, entre autres, au fait que la comparaison entre les arts visuels touche au cœur même de la création artistique. En contemplant les mérites respectifs des deux arts, on les observe sous un angle relativement proche de celui des artistes. L'examen de l'objet peint ou sculpté se prolonge avec des questions qui concernent la façon dont l'œuvre a été exécutée. Cela

¹ Dans ce texte *Paragone*, en italique et avec un *P* majuscule, définit la comparaison entre peinture et sculpture. Avec un *p* minuscule (et toujours en italique), le terme se réfère à une comparaison qui n'est pas spécifique à la dispute entre les deux arts. On aura également recours à l'adjectif 'paragonien' afin d'exprimer le lien d'un nom avec la comparaison entre peinture et sculpture, par exemple 'la complexité paragonienne' ou encore 'le miroir paragonien'. En latin, on utilisera *corpus paragonicum* pour définir le recueil traitant des problématiques issues de la dispute entre les deux arts. Comme l'utilisation du terme faisant référence à une comparaison entre les arts apparaît au XIX^e siècle, notre décision ne prétend bien évidemment pas suggérer que le mot aurait été ainsi utilisé par Alberti, Léonard, Varchi ou Galilée. Ce choix est principalement lié à la volonté de simplifier la lecture du présent texte.

² Texte dans C. CARRAUD (trad., éd.), *Pétrarque. Les Remèdes aux deux fortunes. De Remediis utriusque fortune. 1354-1366*, Grenoble, 2002, v. I, p. 205 (et p. 204 pour le texte original latin) ; voir également v. II, p. 272-275 pour de vastes références bibliographiques détaillant les sources probables de Pétrarque.

³ B. VARCHI, *Due lezioni di M. Benedetto Varchi nella prima delle quali si dichiara un sonetto di M. Michelagnolo Buonarroti. Nella seconda si disputa quale sia più nobile arte la scultura o la pittura con una lettera d'esso Michelagnolo et più altri eccellentiss. pittori et scultori sopra la quistione sopradetta*, Florence, Lorenzo Torrentino, 1549 (s.f.).

permet d'aller au-delà du rôle traditionnel que les spectateurs assument devant une œuvre d'art, et permet ainsi de se livrer à une réflexion supplémentaire sur le défi auquel l'artiste a été confronté.

Autrement dit, le *Paragone* suggère un regard presque intime sur l'axe art-nature, axe central à la Renaissance, qui propose un art qui s'inspire de la nature, qui s'efforce de l'imiter et qui arrive parfois même à la surpasser⁴. Au-delà de la question de la réussite ou de l'échec des peintres ou des sculpteurs par rapport au défi mimétique, le *Paragone* permet également de considérer les moyens à leur disposition pour relever ce défi. Certes, cette corrélation/tension entre art et nature représente un sujet qui dépasse sensiblement la seule problématique paragonienne. Il n'en demeure pas moins que pour le *Paragone*, la volonté d'imiter/surpasser la nature constitue une sorte de clé de voûte. Ce que l'on peut définir comme l'impératif mimétique auquel sont soumises la peinture et la sculpture conduit inévitablement à la question de savoir lequel des deux arts s'y conformera le mieux⁵. De ce fait le *Paragone* ouvre la voie non seulement à un questionnement sur la technique ou les matières propres à chaque art, mais également à une série de réflexions plus vastes. La comparaison donne ainsi aux artistes comme aux spectateurs une sorte de 'règle' qui permet de mesurer chaque art à l'autre, en fonction de l'impératif mimétique. Ainsi, sans nécessairement établir de gagnant ou de perdant, la dispute permet cependant aux arts de se définir en observant leurs propres mérites et faiblesses.

En mettant en évidence le lien très fort entre la dispute et le triangle art-nature-*mimesis*, on comprend également mieux pourquoi le *Paragone* est un sujet récurrent de la théorie de l'art. Il semblerait que la mise en comparaison de la peinture et de la sculpture serve d'outil pour l'élaboration d'une définition des arts visuels. De nouveau, il s'agit d'un sujet plus vaste. Or, l'apparition persistante, dans des textes très divers, de thématiques plus ou moins paragoniennes, témoigne du fait que le sujet constitue une composante essentielle du débat théorique sur l'art et son rôle.

Pour Panofsky, le recherche de l'élaboration d'une théorie artistique des idées débute avec Platon et sa condamnation des « arts de l'imitation » dans le livre X de *La République*⁶. Il est bien sûr tentant d'essayer de déterminer qui fut le premier à formuler clairement le *Paragone* par écrit. Est-ce Platon, ou Philostrate l'Ancien dans son prologue à *La galerie de tableaux*⁷, ou encore simplement le commandement du Décalogue qui énonce l'interdiction commune de production d'images divines peintes et sculptées⁸ ? La réponse à cette question dépend *in primis* du niveau d'antagonisme jugé nécessaire entre les arts visuels pour considérer la comparaison exprimée comme paragonienne. Un des fondements de notre étude réside précisément dans l'exigence que la comparaison entre les deux arts soit ouvertement compétitive. En effet, le caractère hautement original du sujet à la Renaissance résulte du fait que la comparaison entre peinture et sculpture est manifestement compétitive et possède, parallèlement, un potentiel visuel intrinsèque.

Lut pictura poesis, l'un des systèmes comparatifs les plus remarquables auquel ont eu recours les artistes de la Renaissance, restera en revanche en grande partie à la périphérie de notre champ de recherche. Et pour cause : cette comparaison entre peinture et poésie n'est ni véritablement compétitive ni entièrement visuelle. Dans l'Antiquité comme à la Renaissance, le statut de la poésie semble clairement établi. En conséquence, la peinture prétend au mieux à démontrer qu'elle mérite un statut équivalent. Comme l'explique Lee dans la conclusion de son étude fondatrice sur le sujet, « la peinture devait ressembler à sa 'sœur' [la poésie] » et le peintre était « censé partager le

⁴ Comme l'a écrit poétiquement Pietro Bembo après la mort de Raphaël : « Ille hic est Raffael, timuit quo sospite vinci, rerum magna parens et moriente mori », (« *Ci-gît Raphaël : à sa vue, la Nature craint d'être vaincue ; aujourd'hui qu'il est mort, elle craint de mourir* »).

⁵ L'identification d'un tel 'impératif mimétique' ouvre la voie à une série de lectures très variées de ces résultats visuels. Voir par exemple l'usage qu'en fait N. LANEYRIE DAGEN, *L'invention de la nature. Les quatre éléments à la Renaissance ou le peintre premier savant*, Paris, 2008, où le feu, la terre, l'air et l'eau et leurs manifestations dans la peinture sont mis à l'honneur.

⁶ E. PANOFSKY, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, (trad. H. JOLY) Paris, 1989, (Leipzig, 1924), p. 18. Chez Platon voir *La République*, X, 600-602.

⁷ « Mais, pour remonter sérieusement à l'origine de l'art, l'imitation est une invention des plus anciennes, du même âge que la nature elle-même. Nous en devons la découverte à des hommes habiles qui l'appelèrent tantôt peinture et tantôt plastique », dans A. BOUGOT (trad.) et F. LISSARRAGUE (éd.), *Philostrate. La galerie de tableaux*, Paris, 1991, p. 9.

⁸ « Tu ne te feras pas de statue, ni de tableau quelconque de ce qui est en haut dans le ciel, de ce qui est en bas sur la terre, et de ce qui est dans les eaux plus bas que la terre », *Exode*, 20, 3.

génie du poète »⁹. En revanche, dans le cadre du *Paragone* le peintre et le sculpteur s'efforcent de se dépasser l'un l'autre et aucun des deux n'aspire vraiment à ressembler à son rival¹⁰. Cette différence fondamentale entre 'être égal à' et 'être meilleur que' explique clairement pourquoi ces deux comparaisons centrales de la Renaissance, bien que comparables, sont loin d'être semblables.

2. THÉORIE ET PRATIQUE DU PARAGONE

Tout en reconnaissant l'importance de la littérature paragonienne, il faut refuser de lui accorder un quelconque monopole sur notre vision du débat. La recherche des manifestations du *Paragone* dans la pratique artistique invite à adopter une approche qui fait appel aux textes davantage en tant que témoignages de la dispute qu'en tant qu'expression de son essence¹¹. Toute autre solution principalement fondée sur le recours aux textes sans les confronter aux images transformerait la présente étude en une anthologie supplémentaire des traités paragoniens.

Or, le choix d'un recours assez bref aux textes ne veut surtout pas dire que la littérature paragonienne n'est pas un élément important dans le développement du sujet. Bien au contraire, la reconnaissance du *Paragone* comme sujet capital de la théorie de l'art à partir du *Quattrocento* et surtout au *Cinquecento* permet de constater que l'intérêt pour le débat fut vif chez les lettrés comme chez les artistes. Cependant, il faudra toujours garder à l'esprit le fait qu'il s'agit essentiellement de deux approches différentes du même sujet. Car en considérant le *Paragone* comme une unité composée de ces deux éléments sans différenciation aucune, on ignore la grande originalité du sujet : sa capacité à être exprimé visuellement sans dépendre de tel ou tel texte¹².

Schématiquement, le *Paragone* théorique peut être résumé par la formule suivante : une question posée par Alberti (*De pictura*, 1435), développée par Léonard dans ses manuscrits (dès la fin du XV^e siècle), rendue célèbre par Castiglione (*Il Libro del Cortegiano*, 1528), consacrée et codifiée par Varchi (*Due Lezzioni*, 1547-1550), usée jusqu'à la corde par Vincenzio Borghini (*Selva di Notizie*, 1564) puis réinventée par Galilée dans sa lettre à Cigoli (1612). Dans presque tous ces textes, l'origine de la dispute reste souvent liée à la question de la fidèle imitation de la nature par l'un ou l'autre des arts. Et quand les traités ne s'intéressent plus (ou peu) à cet 'impératif mimétique', l'écart entre le sujet et son interprétation littéraire devient considérable. Bien entendu, ces deux chemins que prend le *Paragone* se croisent et s'éloignent au fil des années. La reconnaissance des moments où la théorie semble plus proche de la pratique sera capitale dans la tentative d'identifier les *Paragone* visuels. La comparaison entre les arts que formule Léonard puis l'enquête que mène Varchi chez les artistes constituent à cet égard le carrefour principal où ces chemins s'entrecroisent.

Somme toute, les traités paragoniens forment un ensemble parfois confus qui illustre bien toute la complexité des rapports entre art et théorie. Le *Paragone*, par son origine et sa nature, reste l'un des thèmes où

⁹ R.W. LEE, *Ut pictura poesis : humanisme et théorie de la peinture ; XV^e-XVIII^e siècles*, (trad. et mise à jour M. BROCK), Paris, 1991, p. 175 (publié pour la première fois en anglais dans *The Art Bulletin*, 1940, 22-4, p. 197-269). Si, compte tenu de la méthodologie que nous avons adoptée, ce texte fondateur de Lee ne sera que très peu cité dans notre étude, son exemple reste pour nous déterminant. À notre avis, tout comme l'*ut pictura poesis*, le *Paragone* mérite d'être mis en valeur afin qu'il puisse servir de grille de lecture supplémentaire pour l'étude de l'art de la Renaissance.

¹⁰ Cela ne veut bien évidemment pas dire que peinture ou sculpture n'essaient pas parfois de s'appropriier des caractéristiques qui sont habituellement associées à l'art concurrent.

¹¹ Cette approche ne prétend pas nier par exemple que la comparaison entre peinture et sculpture dans le *De Remediis* de Pétrarque constitue une sorte de « *primo annuncio* » du *Paragone*, comme le constate justement M. COLLARETA, « *Le arti sorelle. Teoria e pratica del paragone* », dans G. BRIGANTI (éd.), *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, Milan, (1987) 1988, v. II, p. 569. L'auteur voit dans le texte de Pétrarque, cité auparavant, un « précédent précis » pour des auteurs de traités paragoniens durant le *Cinquecento*. Voir également la lecture proposée par M. BAXANDALL, *Giotto and the orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition*, Oxford, 1971, p. 53-60 (sans toutefois de référence directe au *Paragone*). Pour la traduction en français voir M. BAXANDALL, *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture. 1340-1450*, (trad. M. BROCK), Paris, 1989 (Oxford, 1971).

¹² L'accent sera souvent mis sur les textes composés par les artistes eux-mêmes, ou ayant un lien évident avec la création artistique.