Coloris et noir & blanc : les Vénitiens préparaient-ils leurs peintures par des dessous en clair-obscur ?

Michel Hochmann
École pratique des Hautes Études, Paris

Dans son grand ouvrage sur les techniques de la peinture, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde* (1921), Max Doerner se propose de restituer les méthodes de travail des maîtres anciens. Il consacre à ce propos un chapitre à Titien et à l'école vénitienne, qui, on le sait, jouèrent un rôle central dans le développement de la peinture à l'huile. Il commence par décrire les moyens qui, selon lui, permettaient aux peintres de concevoir leur tableau comme un ensemble harmonieux, de produire des effets de lumière et d'ombre indépendants des objets ou des figures particulières (ce qu'on appelle généralement l'unité tonale). Selon lui, cette évolution était la conséquence d'un minutieux travail de préparation, qu'il explique longuement. Les peintres, dit-il, recouvraient le support d'un fond sombre (préparation ou couche d'impression) sur lequel ils peignaient d'abord uniquement avec du blanc employé dans un mélange d'huile et de *tempera* : « On a une vision immédiate de cette technique dans la phase des dessous quand on pense au modelé d'une forme sur une ardoise noire avec de la craie blanche. On dessine d'abord les contours, on fait apparaître les parties illuminées en couvrant complètement la surface avec la craie et le fond sombre de l'ardoise est utilisé partout pour rendre les ombres. Les demi-teintes sont créées en estompant avec le doigt le bord des zones claires sur le fond, en laissant transparaître l'ardoise […] Tout le schéma des dessous est construit autour de trois valeurs, les lumières, les demi-teintes et les ombres », les lumières étant très chargées en pigment et les demi-teintes dérivées de la couleur du fond[1]. Doerner s'appuie à ce pro-

1 Max Doerner, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde* (éd. originale, 1921), 9e édition, Stuttgart, 1949, p. 299-300 : « Man kann sich die Wirkung der Untermalungsarbeit und die Absicht dabei anschaulich vorstellen, wenn man annimmt, man müsse auf einer Schiefertafel allein mit weißer Schriebkreide einen Körper in Licht und Schatten herausarbeiten. Man wird den Umriß zeichen, die Lichtmasse kräftig decken, den Ton der Tafel dagegen als Schatten stehenlassen müssen und kann Halbtöne leicht erzielen, indem man an den Rändern der Lichtmasse mit den Fingern die Kreide so verwischt, daß die Shieferfarbe hinduchwirkt. Dieses

Fig. 1 - Le Gréco, *Espolio*, Munich, Alte Pinakothek.

pos sur l'exemple de la version de l'*Espolio* du Gréco conservée à la pinacothèque de Munich (fig. 1). Le peintre aurait d'abord passé un glacis brun sur la préparation, puis il aurait tracé le dessin sous-jacent avec une craie blanche. Il aurait ensuite peint avec du blanc de plomb lié à l'huile et au jaune d'œuf. Il aurait commencé par les zones les plus claires. Pour les ombres, il se serait servi exclusivement de la couleur du fond. Les demi-teintes seraient constituées sans adjonction de pigment, grâce aux gris optiques obtenus par le blanc semi-transparent passé sur le brun de la couche d'impression. Ce brun s'affirmerait ainsi partout et contribuerait à l'unité tonale recherchée. Pour résumer, celle-ci reposerait donc sur la mise en place de dessous en clair-obscur qui précèderait l'emploi des couleurs.

Max Doerner retrouve, dans ce passage, un certain nombre d'indications données par les anciens traités. L'unité tonale est en effet l'une des grandes questions qu'affrontèrent les peintres de la Renaissance. Elle repose sur un lien étroit entre les couleurs et les valeurs et, donc, entre les couleurs et le noir et blanc. On sait que Vasari recommande aux peintres de régler les lumières de leur composition par des dessins préparatoires en clair-obscur[2]. Dès le XVe siècle, Filarète décrit des dessous en camaïeux, dans le passage où il explique la nouvelle technique de la peinture à l'huile inventée par les Flamands : après avoir préparé son panneau avec « una mano di colore macinato a olio », c'est-à-dire une couche d'impression (qui

Durchwirkenlassen des unteren tieferen Tones durch einen lichteren dünn darüber aufgetragenen Farbton ergibt die von den Alten so viel verwendeten "optischen Grau". Auf diese drei Töne, Licht, Mittelton und Tiefe, wird die ganze Untermalung absgestimmt ». Voir aussi sur la question des dessous dans la peinture John Gage, « Dead colours : some problems in the interpretations of layers », dans *Art et chimie de la couleur*, actes de colloque, Paris, 1998, Paris, 2000, p. 56-59.

2 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori* (éd. originale, Florence, 1568), Gaetano Milanesi (éd.), Florence, 1906, vol. I, p. 175 : « […] altri, di chiaro e scuro, si conducono su fogli tinti, che fanno un mezzo, e la penna fa il lineamento […] e questo modo è molto alla pittoresca, e mostra più l'ordine del colorito ».

peut cependant être blanche), le peintre doit passer partout « une ombre de blanc » et ainsi « former les figures, les édifices, les animaux et tout ce que l'on doit peindre »[3]. Conformément à ce que disait Doerner, la première étape consiste donc bien à poser les lumières. Toutefois, chez Filarète, nous l'avons dit, la couche d'impression est blanche ou blanchâtre, à la différence de la pratique des peintres de la fin du XVIe siècle ; les ombres ne naissent donc pas du fond laissé en réserve, et il faut aussi les indiquer avec des couleurs choisies à cette fin pour achever de modeler les volumes. On conserve à Padoue une *Crucifixion* due probablement à un artiste padouan ou vénitien, qui copie un tableau de l'école de Van Eyck aujourd'hui à la Ca' d'Oro (fig. 2) : or, le panneau de Padoue est inachevé et laisse donc voir une partie de l'ébauche, qui semble correspondre à ce que décrit Filarète, puisque le peintre l'a réalisée en camaïeux de blanc et de gris, sur laquelle il a ensuite posé les couleurs[4]. Les recherches autour de l'*Adoration des Mages* de Botticelli ont aussi révélé, semble-t-il, des premières couches monochromes brun-vert semi-transparentes. Ce modelé sous-jacent a ensuite été relevé par l'addition de lumières et de demi-tons en blanc et en gris, et le peintre a voulu que ce modelé transparût autant que possible derrière les dernières couches[5]. Toutefois, cette méthode ne

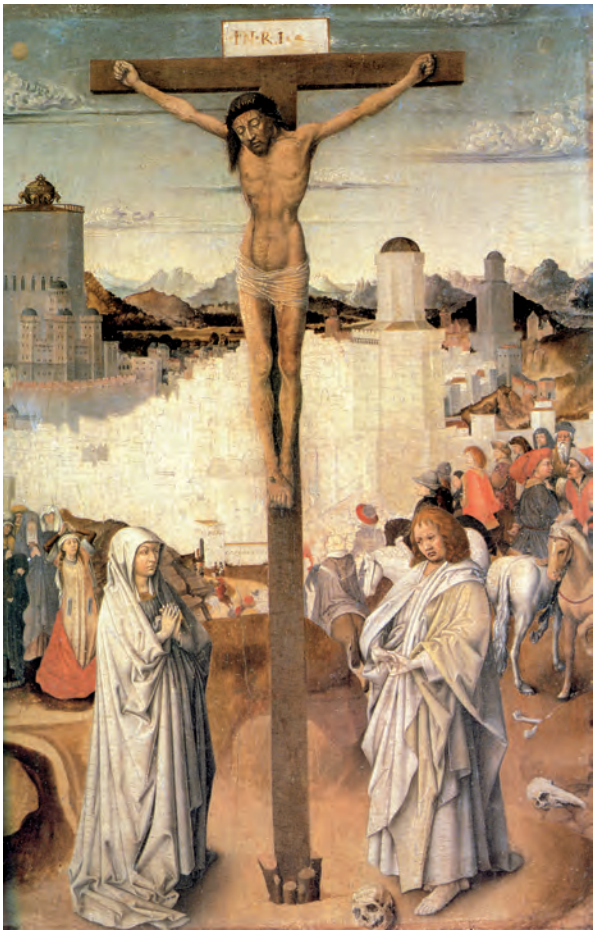

Fig. 2 - Artiste anonyme padouan (?), *Crucifixion*, Padoue, Musei civici, Museo d'arte.

3 Antonio Averlino dit il Filarete, *Trattato di architettura*, Anna Maria Finoli et Liliana Grassi (éds), Milan, 1972, vol. 2, livre 24, p. 669 : « […] e poi una mano di colore macinato a olio : s'ella è biacca, è buona ; e anche fusse altro colore, non monta niente che colore si sia […] In su questo poi, col bianco di tutto quello che vuoi fare da' come dire una ombra di bianco, cioè che tu o figure, o casamenti, o animali, o arbori, o qualche cosa che tu abbi a fare, da' la forma con questa biacca, e che sia bene macinata. E così, dato questa mano di biacca alle forme di tutto quello che vuoi fare suvi, e tu con quegli colori con che tu vuoi fare l'ombra, e poi con una mano sottile di quello colore che l'hai a vestire dagliene una coperta sottile ».

4 *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, Bernard Aikema et Beverly Louise Brown (éds), cat. exp., Venise, Palazzo Grassi, 1999, Venise, 1999, cat. 11, p. 204.

5 Marcia Hall, *Color and Meaning. Practice and Theory in Renaissance Painting*, Cambridge et New York, 1992, p. 55. Marcia Hall mentionne aussi, à ce propos, le modelé sous-jacent brun que l'on décèle sous plusieurs œuvres de Piero della Francesca.

Fig. 3 - Atelier de Cima da Conegliano, *La Vierge entre saint André et saint Pierre*, Édimbourg, National Gallery of Scotland.

paraît pas avoir été employée de manière générale au XVe et au début du XVIe siècle. Pour rester dans le domaine vénitien, une autre œuvre inachevée, la *Vierge à l'Enfant avec saint André et saint Pierre* de l'atelier de Cima da Conegliano, montre un travail très différent (fig. 3) : la composition n'a pas été ébauchée entièrement en clair-obscur. Le dessin sous-jacent est ombré par endroits, mais chaque zone colorée semble peinte de manière indépendante, sans définition préalable des lumières[6]. On sait aussi que Giovanni Bellini utilisa souvent des dessins sous-jacents extrêmement détaillés, dont le modelé était précisément indiqué par des hachures, mais il ne s'agissait pas d'une ébauche peinte[7].

C'est plutôt en Italie centrale, à cette époque, que les peintres paraissent avoir peint des dessous en clair-obscur. On connaît les exemples très célèbres de Léonard, avec le *Saint Jérôme* de la pinacothèque du Vatican et l'*Adoration des Mages* des Offices, ou de Fra Bartolomeo avec la *Pala della Signoria*, sur lesquels il est inutile d'insister[8]. L'*Allégorie de la vertu* de la galerie Doria-Pamphilj, à Rome, montre aussi que Corrège a préparé en grisaille le modelé de la figure nue au centre de sa composition. Mais quel fut, à cet égard, l'attitude de Giorgione ou de Titien, qui jouèrent un rôle fondamental dans le développement de la peinture tonale ? On doit se rappeler tout d'abord que les préparations ou les couches d'impression, à Venise, restèrent de couleur claire pendant pratiquement toute la première moitié du XVIe siècle. La reconstitution proposée par Doerner ne peut donc convenir, *stricto sensu*, pour cette période. Les œuvres de Titien et de Giorgione comportent de très nombreux repen-

6 *The Age of Titian. Venetian Renaissance Art from Scottish Collections*, cat. exp., Edimbourg, National Galleries of Scotland, 2004, cat. 9, p. 72.

7 L'exemple le plus parfait de ce type de dessin sous-jacent est la *Lamentation sur le Christ mort* aujourd'hui conservée au musée des Offices, à Florence.

8 Voir à ce propos les remarques de M. Hall, *Color and Meaning*, *op. cit.* à la note 5, p. 84 et p. 110.

tirs, ce qui semble également contradictoire avec la présence d'esquisses très détaillées comme celles que nous venons d'évoquer chez Léonard et chez Fra Bartolomeo. De plus, en regardant, par exemple, l'*Assomption* de Palma l'Ancien à l'Accademia, on a l'impression que les premières couches étaient plutôt constituées de couleurs passées de manière relativement uniforme, dont le modelé était ensuite renforcé par des glacis. Le *Jugement de Salomon* de Sebastiano del Piombo (Kingston Lacy), qui est inachevé, ne montre pas non plus la moindre trace de camaïeux et les premières couches paraissent, encore une fois, déjà colorées. Il en va de même pour une œuvre plus tardive de Titien, elle aussi inachevée, le *Paul III et ses petits-fils* (Naples, Capodimonte, 1545). La plupart des tableaux vénitiens de cette période ne semblent donc pas avoir comporté d'ébauche en clair-obscur. Je ne connais qu'une exception, à cet égard : dans l'*Adoration des Bergers* attribuée à Giorgione et aujourd'hui au Kunsthistorisches Museum de Vienne, qui est une copie ou une version inachevée de l'*Adoration Allendale* de la National Gallery de Washington, le paysage est peint en partie dans une sorte de camaïeu de bruns, qui devait préluder à l'emploi des couleurs[9]. Mais ce type de travail est très rare à Venise au début du siècle.

Les préparations ou les couches d'impression sombres ne commencèrent à se généraliser que dans les années 1540, et c'est donc à ce moment-là que les techniques décrites par Doerner auraient pu être mises en œuvre. Or, certaines sources anciennes paraissent confirmer ses hypothèses. Il s'agit, en particulier, du célèbre passage de l'introduction aux *Ricche minere* dans lequel Boschini décrit le travail de Tintoret :

> Mais, pour bien distribuer toute la masse de son tableau, il prenait grand soin de distinguer ce qui devait paraître s'enfoncer et ce qui devait être en relief, en faisant constamment apparaître des lumières éclatantes, des ombres, des reflets et des éclats de lumière. Et, parfois, il mettait les figures les plus proches dans l'obscurité et rejetait la clarté dans le lointain, d'autres fois, il conservait au contraire ses figures principales dans la lumière et rejetait les parties obscures dans les lointains, et, d'autres fois, il faisait naître un accident qui illuminait une figure en contraste avec les autres, pour bien composer ses œuvres […] Quand il avait établi cette importante distribution, *il esquissait tout le tableau en clair-obscur*, en ayant toujours comme but principal de composer toute la masse, comme on l'a dit [nous soulignons][10].

Pour Boschini comme pour Doerner, Tintoret aurait donc ébauché ses toiles en clair-obscur avant d'appliquer les couleurs. L'inventaire après décès de Jacopo Bassano (1592) fournit un autre témoignage précieux à cet égard : en effet, on y signale aussi plusieurs tableaux esquissés de cette manière.

---

9 *Bellini, Giorgione, Titian and the Renaissance of Venetian Painting*, David Allan Brown et Sylvia Ferrino Pagden (éds), cat. exp., Washington, National Gallery of Art, Vienne, Kunsthistorisches Museum, 2006, cat. 18, p. 120.

10 Marco Boschini, *Breve instruzione per intender in qualche modo le maniere de gli Auttori Veneziani*, introduction aux *Ricche minere della pittura veneziana* (Venise, 1674), dans Marco Boschini, *La carta del navegar pitoresco*, Anna Pallucchini (éd.), Venise, 1966, p. 730-731 : « Ma per ben distribuire tutta la massa applicava grand studio all'artifizio del di dentro e del di fuori, col far apparire sempre fierezze de lumi, ombre, riflessi e battimenti ; e alle volte col formar le figure vicine tutte oscure, e gettar in distanza il chiaro, ed altre volte tenendo le figure principali chiare, e mandando in lontano gli oscuri, ed altre volte facendo nascer qualche accidente che lumeggiasse una figura all'opposito dell'altre, per ben concertare le sue opere : licenze pittoresche ed artificii industriosi […] quando poi aveva stabilita questa importante distribuzione, abbozava il quadro tutto di chiaro scuro, avendo sempre oggetto principale di concertare tutta la massa come s'è detto ».

Certes, le document n'est pas toujours très clair et on peut se demander si ces toiles étaient toujours des œuvres inachevées, qui auraient dû être ensuite colorées, ou bien s'il s'agissait de modèles pour les membres de l'atelier. L'expression « sbozzati di chiaro scuro » que l'on rencontre dans le document pourrait faire pencher pour la première hypothèse et laisser penser que Jacopo Bassano aurait recouru aux mêmes modes de préparation que ceux décrits par Boschini[11]. Toutefois, en examinant les œuvres de ces artistes, nous ne sommes pas sûrs qu'ils aient bien procédé d'une manière aussi systématique. Dans le cas de Tintoret, sa technique repose évidemment en grande partie sur les contrastes lumineux et sur l'utilisation d'un fond sombre. D'autre part, son fils Domenico a laissé un grand nombre d'études à l'huile sur le papier en clair-obscur, grâce auxquelles il mettait au point ses compositions. On peut supposer qu'il avait en partie repris une habitude de son père, même si celui-ci ne nous a laissé qu'une esquisse de ce type, celle pour la *Bataille du Taro* des *Fastes Gonzague* aujourd'hui conservée à Capodimonte. Certaines parties des toiles de Jacopo sont peintes uniquement avec des rehauts de blanc sur le fond brunâtre : ce sont notamment les figures fantomatiques qui apparaissent à l'arrière-plan du *Baptême du Christ* de la Scuola de San Rocco ou de l'*Enlèvement du corps de saint Marc*. Il est vrai enfin que, comme l'indique Boerner, il laisse très souvent la préparation en réserve et s'en sert pour définir les ombres (le bœuf de l'*Adoration des bergers* de San Rocco est un bon exemple de cette pratique). Mais doit-on penser pour autant que toute la composition était préalablement esquissée comme l'indiquent Boschini et Doerner ?

Nous connaissons malheureusement peu de tableaux inachevés pour pouvoir en juger. Parmi ceux-ci, Paola Rossi et Rodolfo Pallucchini ont publié, dans leur monographie sur le peintre, une *Sainte Famille avec saint Jean* d'une collection privée de Bergame : on y voit un dessin sous-jacent, tracé de manière très libre, qui est ensuite rehaussé avec du blanc[12]. Mais je ne connais cette œuvre qu'au travers d'une photographie en noir et blanc et je ne sais donc pas quel rôle joue la couleur à ce stade. L'esquisse pour le *Rédempteur adoré par le doge Alvise Mocenigo* (New York, Metropolitan Museum, fig. 4) est elle aussi un document passionnant[13]. Elle montre un grand nombre de repentirs, qui prouvent que, comme beaucoup de peintres vénitiens, Jacopo pouvait changer radicalement d'idée en cours d'exécution : certaines figures ont été esquissées sur le paysage et le ciel après que ceux-ci eurent été complètement peints. Dans ce cas, en effet, le fond a servi à définir les ombres, et de larges empâtements permettent de créer la lumière et le relief. Mais on peut douter que toutes les figures aient été préparées de cette façon et, surtout, que Tintoret ait ébauché ainsi toute sa composition, puisqu'il l'a ensuite profondément modifiée. Dans le *Christ et les docteurs* de

11 Giovanni Battista B. Verci, *Notizie intorno alla vita e alle opere de' pittori scultori e intagliatori della città di Bassano raccolte ed estese da Giambattista Verci*, Venise, appresso Giovanni Gatti, 1775, p. 91 : « La Sala di Vicenza grande fatta in rodolo sbozzata di chiaro scuro […] Quadri numero cinque d'invenzion delli Mesi cinque dell'anno shozzati di chiaro scuro vecchi di grandezza come di sopra » ; p. 95 : « Un quadro della partita d'Abramo […] con una tela di dietro di chiaro scuro, d'uno de' mesi […] Una tela di chiaro scuro in schizzo d'uno de' dodici mesi dell'anno » ; p. 99 : « Altro d'Aprile, sbozzato di chiaro scuro […] ».

12 Rodolfo Pallucchini et Paola Rossi, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, Milan, 1982, cat. 135, p. 158.

13 *Tintoretto*, Miguel Falomir (éd.), cat. exp., Madrid, Museo nacional del Prado, 2007, cat. 37, p. 324-329.

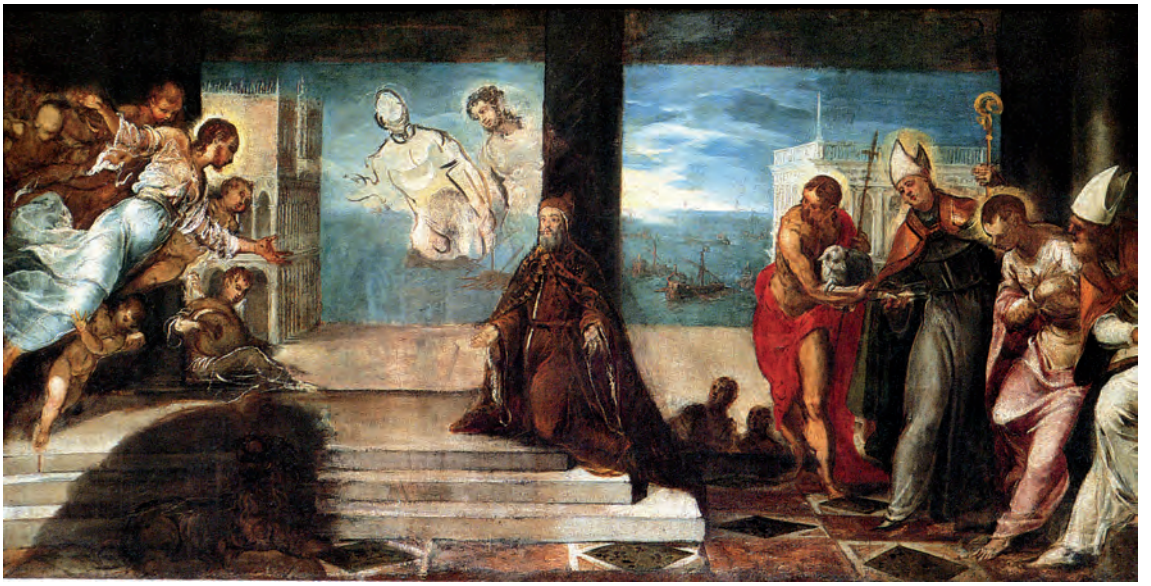

Fig. 4 - Tintoret, *Étude pour le tableau votif du doge Alvise Mocenigo*, 1571-1574, The Metropolitan Museum of Art.

Milan, le peintre a laissé inachevée une petite partie de sa toile, autour du Christ, et on voit donc encore une partie du dessin sous-jacent : on n'y voit aucune trace de clair-obscur (fig. 5). Dans le *Martyre de saint Laurent* de Christ Church, un tableau tardif, qui pourrait aussi être inachevé, le corps de saint Laurent et l'armure du soldat sont en effet esquissés simplement avec du blanc, mais les vêtements des autres figures le sont directement avec des couleurs (fig. 6). Là aussi, une ébauche réalisée suivant les indications de Doerner paraît exclue.

On a souvent évoqué, pour confirmer le témoignage de Boschini, le résultat des radiographies : certaines d'entre elles sont en effet spectaculaires et révèlent un important travail de préparation réalisé au blanc de plomb. Tintoret traçait une partie des contours de ses figures avec ce pigment. Certes, ce type de document doit être interprété avec précaution : le blanc de plomb réagit de la même manière aux rayons X, qu'il appartienne aux couches superficielles ou aux couches sous-jacentes. On peut donc parfois confondre, en analysant une radiographie, un empâtement, une touche visible et un élément de l'ébauche. Toutefois, certaines parties appartiennent clairement aux phases préparatoires : ainsi, Jacopo a d'abord dessiné certaines figures nues avant de les habiller, il a tracé des têtes schématiques qui évoquent peut-être ces petits mannequins dont, dit-on, il se servait. Des recherches approfondies menées sur les *Fastes Gonzague* de la pinacothèque de Munich ont montré l'existence, parfois, d'une sorte de modelé sous-jacent : l'esquisse reste en effet visible grâce à la transparence des couches superficielles et les lumières sont donc définies par en dessous, pour ainsi dire, et non par des empâtements au-dessus des autres couches, comme on le voit de manière plus habituelle (fig. 7). Dans ces endroits, il y a donc en effet, conformément à ce que disait Doerner, une esquisse en clair-obscur au-dessous de la peinture.