



HAL
open science

Figurer le tumulte du monde : peinture et météorologie à la Renaissance

Hervé Brunon

► **To cite this version:**

Hervé Brunon. Figurer le tumulte du monde : peinture et météorologie à la Renaissance. *L'Art de la Renaissance entre science et magie*, 2002, Paris, France. pp.357-383. halshs-00138516

HAL Id: halshs-00138516

<https://shs.hal.science/halshs-00138516v1>

Submitted on 14 Aug 2007

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Article paru dans

L'Art de la Renaissance entre science et magie

[Actes du Colloque international organisé par le Centre d'Histoire de l'Art de la Renaissance, Université de Paris-I Panthéon-Sorbonne, Paris, Institut d'art et d'archéologie, 20-22 juin 2002],

sous la direction de Philippe MOREL,

Paris-Rome, Somogy / Académie de France à Rome, « Collection d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome » (n° 5), 2006, p. 357-383.

Figurer le tumulte du monde : peinture et météorologie à la Renaissance

Hervé Brunon

Pour Daniel Rabreau

« J'ai éteint le soleil à midi, j'ai sommé
La révolte des vents de porter la guerre
Et son fracas entre le bleu du ciel et la mer verte,
Mettant à feu les voix terribles du tonnerre,
Fendant de Jupiter le plus noueux des chênes
Avec sa propre foudre (...) : tel fut mon Art,
Mon Art si redoutable »¹.
Shakespeare

« La mer mugit, les vents sifflent, le tonnerre gronde, la lueur sombre et pâle des éclairs perce la nue, montre et dérobe la scène »². De quoi s'agit-il ? Non pas de Jupiter qui gouverne le monde, mais d'un peintre qui fait des tableaux. « C'est Vernet qui sait rassembler les orages, ouvrir les cataractes du ciel, et inonder la terre. C'est lui qui sait aussi, quand il lui plaît, dissiper la tempête, et rendre le calme à la mer et la sérénité aux cieux »³. Célébrant, au travers des éloges du « terrible Vernet », le triomphe d'une peinture de paysage apte à atteindre le sublime, Diderot faisait ainsi allusion au pouvoir créateur de l'artiste, capable de faire surgir sur la toile les palpitations du monde. L'idée n'avait au fond rien de neuf, puisqu'on la trouvait déjà, près de trois siècles auparavant, sous la plume d'un autre écrivain évoquant avec autant de lyrisme le « plaisir du peintre » :

Cet essai, qui présente des recherches que j'espère pouvoir approfondir ultérieurement, a été rédigé au cours d'un séjour auprès du Harvard University Center for Italian Renaissance Studies (Villa I Tatti, Florence). Je tiens à remercier chaleureusement Gian Mario Cao, Patricia Falguières, Luigi Gallo, Nadeije Laneyrie-Dagen, Catherine Monbeig Goguel, Philippe Morel, Colette Nativel, Fiorella Superbi Gioffredi, Bette Talvacchia, Lucia Tongiorgi Tomasi et Karel Thein pour leurs conseils et leurs précieuses suggestions.

¹ W. Shakespeare, *La Tempête*, acte V, scène 1, trad. Y. Bonnefoy, Paris, 1997, p. 317-319.

² D. Diderot, *Salon de 1765*, éd. E. M. Bukdahl et A. Lorenceau, Paris, 1984, p. 134.

³ D. Diderot, *Salon de 1763*, in *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, éd. G. May et J. Chouillet, Paris, 1984, p. 227.

« Le caractère divin de la peinture [*la deità ch'ha la scienza del pittore*] fait que l'esprit du peintre se transforme en une image de l'esprit de Dieu ; car il s'adonne avec une libre puissance à la création [*generazione*] d'espèces diverses : animaux de toutes sortes, plantes, fruits, paysages, campagnes, écroulements de montagne, lieux de crainte et d'épouvante qui terrifient le spectateur, ou encore des lieux charmants, suaves et plaisants, des champs fleuris multicolores, balayés en ondes suaves par des brises suaves, regardant fuir les vents, des rivières qui descendent avec la fougue de grands déluges du haut des montagnes en entraînant des arbres déracinés pêle-mêle avec des rochers, des racines, de la terre, de l'écume, et bousculant tout ce qui s'oppose à leur écoulement. Et la mer, pleine de tempêtes, rivalise et lutte avec les vents contraires »⁴.

Dans cette page fameuse du *Codex Urbinas* (v. 1490-1492) qui reflète la conception tout à fait nouvelle qu'il donne de la peinture⁵, Léonard traitait précisément du problème qui va nous occuper : celui du peintre confronté à la représentation du tumulte qui agite et anime le monde terrestre.

Art et météorologie

Depuis l'Antiquité, ce tumulte faisait l'objet d'un certain champ du discours philosophique et scientifique, encore volontiers désigné à la Renaissance, en référence à l'ouvrage fondateur d'Aristote, comme l'étude des *météores* : l'ensemble des phénomènes physiques se déployant dans le monde sublunaire, tant atmosphériques qu'astronomiques ou sismiques⁶. Dans le sillage du traité du Stagirite, mais aussi du *De natura rerum* de Lucrèce ou encore des *Questions naturelles* de Sénèque, ces enquêtes continuaient à rassembler dans un même cadre explicatif des objets qu'allaient peu à peu se partager, à partir du XVII^e siècle, des disciplines aussi variées que la climatologie, l'astronomie, la géographie, la géologie ou l'hydrologie. Les grandes lignes de la physique des qualités sensibles qu'avait promue l'hylémorphisme péripatéticien, avec son lot de concepts dérivés des présocratiques et du *Timée*, comme les quatre Éléments ou l'exhalaison (*anathumiasis*), faisaient partie du bagage de tout homme suffisamment cultivé, tout comme aujourd'hui la plupart d'entre nous pouvons entrevoir, sans nécessairement les posséder à fond, des théories ou des notions telles que « tectonique des plaques », « anticyclone » ou « effet de serre ». Si une histoire de la météorologie à la Renaissance reste à écrire, on peut du moins mesurer la portée que semble avoir acquise la discipline à la fin du XVI^e siècle. Plutôt que d'évoquer la multitude des commentaires aux *Météorologiques* d'Aristote⁷ et des publications spécialisées dans le domaine⁸, ou

⁴ Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, trad. A. Chastel, Paris, 1987, n° 47, p. 116; pour le texte original (*Codex Urbinas*, fol. 36r), voir Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura. Codice Urbinas lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, éd. C. Pedretti et C. Vecce, Florence, 2 vol., 1995, n° 68, I, p. 178-179.

⁵ Sur l'idée de création dans la théorie léonardienne, on se reportera à l'article fondamental de M. Kemp, « From «Mimesis» to «Fantasia» : the Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration, and Genius in the Visual Arts », *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, VIII, 1977, p. 347-398, et à la monographie du même auteur, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, Londres-Melbourne-Toronto, 1981, en particulier chap. III, « The Exercise of Fantasia », p. 152 sq., ainsi qu'à l'analyse de D. Arasse, *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, Paris, 1997, « La peinture, «art total» », p. 260 sq.

⁶ Sur cette tradition épistémologique et ses multiples prolongements philosophiques, on pourra consulter D. Parrochia, *Météores : essai sur le ciel et la cité*, Seyssel, 1997. Dans son ébauche d'une histoire de la pensée météorologique, l'ouvrage passe directement de Sénèque et Pliny l'Ancien à Descartes, en laissant de côté ses développements au Moyen Âge et à la Renaissance.

⁷ Par exemple Fr. de' Vieri, *Trattato nel quale si contengono i tre primi libri delle Metheore, nuovamente ristampati, et da lui corretti con l'aggiunta del quarto Libro*, Florence, 1582.

encore la manière dont Giordano Bruno détourne les postulats péripatéticiens en établissant une analogie vitaliste entre les perturbations météorologiques et les accidents qui affectent le corps humain⁹, on retiendra un exemple, anecdotique mais significatif : lorsque un gentilhomme français anonyme, qui voyage en Italie pour parfaire son éducation et s'embarque pour la Sicile en 1589, décrit les tempêtes liées aux volcanismes des îles Lipari, il prend soin d'ajouter en marge de son compte-rendu manuscrit qu'elles sont provoquées par les « exalaisons qui sortent de [ces] hautes montagnes [...] portées par le feu jusques en la première région de l'air et trouvant résistance au froid opposé à ceste chaleur »¹⁰.

Il paraît dès lors légitime de s'interroger sur les rapports entre l'art de la Renaissance et cette science spécifique. Une interaction étroite a pu être établie dans le cas des jardins. Ainsi, les grottes artificielles qui furent construites en Italie dans la seconde moitié du XVI^e siècle font-elles plus ou moins écho aux théories contemporaines sur la génération des pierres et la pétrification des corps non minéraux ; inondés par les *scherszi d'acqua* déclenchés à l'improviste, ces espaces intérieurs se prêtent souvent à l'évocation du Déluge¹¹. À partir du projet de Tribolo pour Castello élaboré au cours des années 1540, on assiste plus généralement, dans une série de réalisations prestigieuses en Italie centrale qui passe par la villa d'Este à Tivoli et la villa Lante à Bagnaia, à la mise en place de systèmes iconographiques qui reposent sur la représentation à la fois mimétique et allégorique du parcours de l'eau à travers le territoire. À Pratolino, dont le jardin est réalisé pour François I^{er} de Médicis, entre 1575 et 1585 environ, sous la direction de l'architecte et ingénieur Bernardo Buontalenti qui travaille en parallèle aux problèmes de régulation des rivières en Toscane, le réseau de fontaines fait allusion aux différents schémas explicatifs sur l'origine des sources¹².

La peinture chercha-t-elle, comme le jardin apparemment y réussit, à rendre compte des phénomènes physiques dont elle pouvait a priori tenter, elle aussi, la représentation ? Le témoignage de Léonard dont nous sommes partis, et avec lui d'autres textes théoriques, semblent vouloir en convaincre. Mais dès qu'on aborde les œuvres elles-mêmes, la réponse devient plus ambiguë, sinon paradoxale. Sans tenter de panorama exhaustif, je voudrais présenter les matériaux d'une enquête pour l'instant provisoire, en parcourant un éventail des problèmes qu'il s'agira non pas d'élucider entièrement mais au moins de poser.

⁸ Ainsi A. Bacci, *Del Tevere libri tre*, Venise, 1576 (1^{re} éd. Rome, 1558) pour l'hydrologie, G. Borro, *Trattato del flusso e refluxo del mare, e dell'inondazione del Nilo*, Florence, 1583 (1^{re} éd. 1578) sur les marées, ou plus tard G. B. Della Porta, *De Aeris transmutationibus libri IV*, Rome, 1614.

⁹ Voir G. Bruno, *De l'infini, de l'univers et des mondes*, III, éd. G. Aquilecchia, trad. J.-P. Cavaillé, Paris, 1995, p. 214.

¹⁰ *Discours viatiques de Paris à Rome et de Rome à Naples et Sicile (1588-89)* [ms. Aix-en-Provence, Bibliothèque Méjanès, ms. 222 R 424], éd. L. Monga, Genève, 1983, p. 112.

¹¹ Voir Ph. Morel, *Les Grottes maniéristes en Italie au XVI^e siècle. Théâtre et alchimie de la nature*, Paris, 1998.

¹² Sur cette question, soulevée par les analyses de C. Lazzaro, *The Italian Renaissance Garden*, New Haven-Londres, 1990, je me permets de renvoyer à ma thèse de doctorat, *Pratolino : art des jardins et imaginaire de la nature dans l'Italie de la seconde moitié du XVI^e siècle*, Université de Paris-I Panthéon-Sorbonne, 5 vol., 2001, en particulier au chap. V, « *Natura naturans* : déployer les phénomènes », vol. II, p. 530-660, dont les développements sont résumés dans deux articles : H. Brunon, « Les mouvements des eaux de l'Univers : Pratolino, jardin météorologique », in *Les Éléments et les métamorphoses de la nature. Imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du XVI^e au XVIII^e siècle*, actes coll., dir. H. Brunon, M. Mosser et D. Rabreau, Paris/Bordeaux, 2004, p. 19-39, et « Da Castello a Pratolino : Buontalenti e l'eredità del Tribolo », in *Niccolò detto il Tribolo tra arte, architettura e paesaggio*, actes coll., dir. E. Pieri et L. Zangheri, Poggio a Caiano, 2001, p. 161-172.

Ambition de la peinture

Apelle, affirmait un fameux passage de Pline, avait peint « des sujets que la peinture ne peut guère représenter [*quae pingi non possunt*], le tonnerre, la foudre et les éclairs »¹³. Vouloir peindre le tumulte du ciel, ce serait s'engager dans la voie qui, déjouant les limites de la capacité de figuration, requiert la virtuosité. Ainsi l'entendra Érasme en 1528 dans son éloge très plinien de Dürer, lequel, cette fois « sans les séductions de la couleur » et par le seul moyen des lignes, « peint aussi ce qu'il est impossible de peindre : le feu, les rayons, le tonnerre, les éclairs, la foudre »¹⁴. Mais dès Léonard, ce type de prouesse tend à s'appliquer non à l'artiste d'exception, mais au peintre en général, qui, à la différence du sculpteur, sera capable de figurer « le nebbie, [...] le pioggia, che mostrano dopo sé li nuvoli con monti e valli »¹⁵. Embrassant tout le domaine du visible, la peinture selon Léonard entend dépasser les frontières assignées à la représentation par Alberti, quitte, de façon paradoxale comme l'a bien relevé Hubert Damisch, à intégrer ce qui pourrait désintégrer la lisibilité de l'image, la *perturbation* à la fois comme phénomène météorologique et bouleversement de l'espace perspectif¹⁶.

Pourtant, nombre de théoriciens postérieurs, engagés comme ils le sont au sein du *paragone* dans une apologie inconditionnelle de la peinture, considèrent implicitement une telle difficulté résolue : un sculpteur, écrit Castiglione, ne saurait montrer « non una tempesta di mare, non que' lampi e saette [...] ; il che tutto fa il pittore »¹⁷ ; le peintre, renchérit Vasari en 1548, « contraffà perfettamente i fiati, i fiumi, i venti, le tempeste, le piogge, i nuvoli, le grandini, le nevi, i ghiacci, i baleni, i lampi [...] »¹⁸. Mieux encore que ces « quae pingi non possunt » évoqués par Pline ! Ce répertoire « atmosphérique » sera développé et systématisé par les *Osservazioni nella pittura* (1580) du cartographe véronais Cristoforo Sorte, l'un des premiers traités directement consacrés à la peinture de paysage¹⁹, lequel s'ouvre d'ailleurs sur une discussion autour des principales doctrines concernant la genèse des sources et des rivières. Après des indications sur les techniques et les pigments à employer, l'auteur passe en revue différents sujets possibles, parmi lesquels les quatre saisons, dont l'hiver où l'air « per la maggior parte del tempo è occupato di nebbie e di piogge, e la terra di ghiacci e di nevi », un incendie nocturne, tel celui qu'il a

¹³ Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, 96, éd. et trad. J.-M. Croisille, Paris, 1997 (1^{re} éd. 1985), p. 85. Au sujet de la figuration de l'éclair dans les arts visuels, on pourra se reporter à A. Rieth, *Der Blitz in der bildenden Kunst*, Munich, 1953.

¹⁴ Érasme, *Dialogue sur la prononciation correcte du latin et du grec* (1528), in *Œuvres choisies*, trad. J. Chomarat, Paris, 1991, p. 919; pour le texte original, voir Érasme, *De recta Latini Graecique sermonis pronuntiatione dialogus* (1528), éd. M. Cytowska, in *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami*, Amsterdam, vol. 1-4, 1973, p. 40 : « pingit et quae pingere non possunt, ignem, radios, tonitrua, fulgetra, fulgura ». Voir les commentaires d'E. Panofsky, « *Nebulae in pariete* : notes on Erasmus' Eulogy on Dürer », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIV, 1951, p. 34-41, et d'H. Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, 1972, p. 180-183.

¹⁵ Leonardo da Vinci, *op. cit.* (1995), n° 40, I, p. 164 (*Codex Urbinas*, fol. 25r); ce passage est daté par les éditeurs v. 1500-1505. Apelle fut vraisemblablement un modèle idéal de Léonard dans sa tentative de « réinventer la science antique de la peinture, en en recréant les attitudes et les techniques », comme le note D. Arasse, *op. cit.*, p. 308.

¹⁶ Voir H. Damisch, *op. cit.*, p. 188-196 et 214-227.

¹⁷ B. Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* (1528), I, 51, in *Opere di Baldassare Castiglione, Giovanni della Casa, Benvenuto Cellini*, éd. C. Cordié, Milan-Naples, 1960, p. 84.

¹⁸ G. Vasari, *Al molto da me in grado tenuto e stimato M. Benedetto Varchi mio onorandissimo* (1548), in B. Varchi et V. Borghini, *Pittura e scultura nel Cinquecento*, éd. P. Barocchi, Livourne, 1998, p. 63. De même, la *Lezzione della maggioranza delle arti* de Varchi (1549) rappelle l'autorité de Pline et affirme : « Fanno [i pittori] ancora fuochi, lumi, aria, fumi, fiati, nugoli, riverberi et altre infinite apparenze » (*ibid.*, p. 36).

¹⁹ Comme le fait remarquer E. Gombrich, « La théorie artistique de la Renaissance et l'essor du paysage » (1953), in *L'Écologie des images*, trad. fr. A. Levêque, Paris, 1983, p. 15-43 (p. 31). Pour un examen des théories de Sorte, voir D. Cosgrove, *The Palladian Landscape : Geographical Change and its Cultural Representation in 16th-century Italy*, Londres-Leicester, 1993, trad. it. *Il paesaggio palladiano. La trasformazione geografica e le sue rappresentazioni culturali nell'Italia del XVI secolo*, Vérone, 2000 (éd. consultée), p. 248-254.

observé à Vérone en 1541 et dont il décrit longuement les effets lumineux, ou encore les « tempestose fortune di mare », avec « subiti et oscurissimi nuvoli », « spessi baleni » et « rabbiosi venti »²⁰.

Tempêtes « hagiographiques »

La pratique répondait-elle à cette ambition proclamée par le discours théorique ? Nous avons perdu la « turbatione di tempo scuro con molta grandine saette tuoni tremuoti », tant admirée par Ghiberti²¹, parmi les fresques que, vers 1330, Ambrogio Lorenzetti avait exécutées au cloître de San Francesco à Sienne, cette « spaventevole tempesta » surmontant le martyr de frères missionnaires dans laquelle, selon la saga vasarienne des progrès continus de l'art, l'artiste « contraface il rabbuffamento dell'aria e la furia della pioggia e de' venti ne' travagli delle figure, dalle quali i moderni maestri hanno imparato il modo et il principio di questa invenzione »²². Elle devait néanmoins demeurer longtemps un cas assez isolé. Dans l'un des petits panneaux latéraux à l'huile du *Polyptique de saint Vincent Ferrer* (v. 1456-1465), le Napolitain Colantonio — marqué par la peinture flamande que collectionnait René d'Anjou comme nous l'apprend Pietro Summonte en 1524 — montre le saint dominicain, tout juste canonisé en 1455, apparaître au-dessus de la baie de Naples au milieu de nuées traversées de lueurs fulgurantes pour sauver un navire pris dans un ouragan²³. Même dans la vue de Ravenne qu'Ercole de' Roberti, dans le retable réalisé à l'huile en 1479-1481 pour l'autel de Santa Maria in Porto Fuori, inclut sous le trône de la Vierge — en référence au vœu que le fondateur de l'ordre, Pietro degli Onesti, fit à Marie après avoir miraculeusement échappé à un naufrage —, le ciel orageux et la mer agitée sont peints au moment où la tempête s'assagit, sans pluie ni éclair²⁴.

Comme le suggère Pascale Dubus, « on ne saurait assez insister sur le caractère exceptionnel que revêt la représentation des phénomènes atmosphériques au Quattrocento et au début du Cinquecento »²⁵. Les exemples qui précèdent indiquent un terrain où cette figuration avait néanmoins été tentée : celui de l'hagiographie, où la tempête apparaissait souvent comme une épreuve dramatique et plus ou moins surnaturelle parmi les vicissitudes du héros. Il existait d'ailleurs un illustre prototype sur le plan thématique si ce n'est plastique, la *Navicella* de Giotto. C'est probablement l'une des références, avec la tempête de Lorenzetti, qui sous-tendent la surprenante réalisation de Pinturicchio, entre 1502 et 1507, à la bibliothèque Piccolomini de Sienne. Dans la fresque figurant *Enea Silvio Piccolomini part pour le concile de Bâle*, à laquelle le jeune Raphaël collabora pour les cartons, les « énormes bourrasques » où fut pris le navire emportant le futur Pie II de l'Elbe vers la Corse, comme le rapporte son

²⁰ C. Sorte, *Osservazioni nella pittura* (1580), in P. Barocchi (éd.), *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, Bari, vol. I, 1960, p. 271-301 (p. 289-292).

²¹ L. Ghiberti, *I commentarii* (*Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, II, O, 333), II, fol. 10r, éd. L. Bartoli, Florence, 1998, p. 88.

²² G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori* (1568), éd. P. Della Pergola, L. Grassi, G. Previtali et A. Rossi, Novare, 9 vol., 1967 (1^{re} éd. 1962-66), vol. I, p. 415-416.

²³ Naples, église San Pietro Martire (en dépôt au musée de Capodimonte). Voir A. Chastel, *Renaissance italienne 1460-1500, I. Renaissance méridionale*, Paris, 1999 (1^{re} éd. 1965), p. 164-165.

²⁴ Milan, Pinacothèque Brera. Voir J. Manca, *The Art of Ercole de' Roberti*, Cambridge, 1992, p. 40-45 et cat. 11, p. 113-116; M. Molteni, *Ercole de' Roberti*, Cinisello Balsamo, 1995, cat. 16, p. 129-136.

²⁵ P. Dubus, « Histoire, paysage, orage. Au détour d'un *paesetto* de Giorgione », in *Le Paysage et ses grilles*, actes coll., dir. Fr. Chenet, Paris, 1996, p. 156-163 (p. 160). Je n'ai malheureusement pas pu consulter la thèse inédite de P. Dubus, *Deux figures de l'irreprésentable : mort et tempête dans la peinture du Cinquecento*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1997 (voir *infra*, note 109). Certains exemples de représentations de phénomènes atmosphériques à la Renaissance sont recensés dans M. Mangiavacchi et E. Pacini, *Arte e natura in Toscana. Gli elementi naturalistici e il paesaggio negli artisti dal Trecento al Cinquecento*, Pise/Prato, 2002, p. 63-69.

autobiographie²⁶, occupent toute la partie supérieure gauche (**fig. 1**) : une pluie violente s'abat depuis un amoncellement de nuages sur la flotte, en de vigoureuses traînées anthracite qui occultent l'arrière-plan, tandis que la trouée de lumière et l'arc-en-ciel sur la droite annoncent l'issue heureuse de l'incident, et que le cortège du cardinal Capranica avance tranquillement au registre inférieur²⁷. De tout le cycle célébrant l'oncle du commanditaire initial, au règne éphémère en 1503 sous le nom de Pie III, il s'agit de la scène qui donne le plus fortement une dimension légendaire aux fastes du pape humaniste.

Léonard et la poésie diluvienne

C'est dans ces mêmes années que vont se développer les recherches de Léonard. Dès 1490-1492 environ, ce dernier réfléchit sur la manière de représenter la tempête en peinture, en détaillant les nuages entraînés par la course des vents et l'agitation des flots²⁸. Une sanguine exécutée vers 1506, montrant un *Orage sur une vallée alpine*²⁹, s'attache aux effets lumineux de la pluie qui s'abat au loin sur les montagnes. On sait également que Léonard s'est longuement penché sur la question du Déluge³⁰. En tant que savant tout d'abord. Il doute que la catastrophe biblique puisse avoir été universelle : comment l'eau tombée durant quarante jours sur toute la surface de la terre se serait-elle retirée ensuite³¹ ? Contrairement aux Pères de l'Église, il ne pense pas non plus que le Déluge puisse expliquer la présence de coquilles fossiles dans les zones montagneuses. « Tu chercheras si le Déluge eut pour cause la pluie ou la montée tourbillonnante de la mer en crue », écrit-il à ce sujet au début du *Codex Leicester* (v. 1506), ne retenant par la suite que la première hypothèse³². Sur ce point, il vaut la peine de rappeler le texte de la Genèse :

« Les sources du grand abîme des eaux furent rompues, et les cataractes du ciel furent ouvertes ; et la pluie tomba sur la terre pendant quarante jours et quarante nuits. [...] Le déluge se répandit sur la terre pendant quarante jours, et les eaux s'étant accrues élevèrent l'arche en haut au-dessus de la terre. Elles inondèrent tout, et couvrirent toute la surface de la terre »³³.

La submersion générale aurait donc été provoquée par le déversement d'une réserve souterraine et par des pluies provenant des eaux « au-dessus du firmament », évoquées au deuxième jour de la Création³⁴, eaux supérieures qu'il n'était pas facile de concilier avec le domaine éthéré ou igné des cosmologies gréco-romaines³⁵. Dans

²⁶ Voir *Mémoires d'un pape de la Renaissance. Les Commentarii de Pie II*, éd. I. Cloulas et V. Castiglione Minischetti, Paris, 2001, p. 46.

²⁷ Sur cette fresque, voir récemment C. Acidini Luchinat, *Pintoricchio*, Florence, 1999, p. 54. Il faut remarquer que Vasari ne fait aucune allusion à cette scène d'orage : voir G. Vasari, *op. cit.* (1568), III, p. 274 (vie de Pinturicchio) et IV, p. 63 (vie de Raphaël).

²⁸ Voir *Les Carnets de Léonard de Vinci*, éd. E. MacCurdy, trad. L. Servicen, Paris, 2 vol., 1942, II, p. 243-244 (ex. B.N. 2038, fol. 21r [= Institut de France A, fol. 101r]).

²⁹ Windsor Castle, Royal Library, 12409; reproduction dans D. Arasse, *op. cit.*, p. 112, fig. 58.

³⁰ Les principaux textes sur le sujet sont rassemblés dans Leonardo da Vinci, *Scritti letterari*, éd. A. Marinoni, Milan, 1997 (1^{re} éd. 1952), p. 176-183.

³¹ Voir *Les Carnets de Léonard de Vinci, op. cit.*, vol. I, p. 333 (*Codex Atlanticus*, fol. 155r. b).

³² *Ibid.*, vol. I, p. 347, 352-353, 357 (*Codex Leicester*, fol. 3r, 9v, 10v).

³³ Genèse, VII, 11-12 et 17-18. Les citations bibliques sont dorénavant données en français dans la traduction dirigée par Louis-Isaac Lemaître de Sacy, dite Bible de Port-Royal (d'après l'édition procurée par Ph. Sellier : *La Bible*, Paris, 1990), qui suit fidèlement la Vulgate.

³⁴ Genèse, I, 6-7; de même dans Proverbes, VIII, 28 (« Lorsqu'il affermissait l'air au-dessus de la terre, et qu'il dispensait dans leur équilibre les eaux des fontaines »).

³⁵ Voir Fr. Ellenberger, *Histoire de la géologie. Tome 1 : Des Anciens à la première moitié du XVII^e siècle*, Paris, 1988, p. 59.

l'ensemble, ces dernières proposaient néanmoins une description assez similaire du déluge datant de l'époque de Deucalion (*cataclismos, diluuium*). Par exemple, dans ses *Météorologiques* — sans doute connues de Léonard³⁶ —, Aristote expliquait également l'inondation exceptionnelle par un excès de pluies, lié à un cycle cosmique : « De même que l'hiver prend place dans les saisons de l'année, ainsi, dans quelque grande période de temps, il survient un grand hiver et une excessive abondance de pluies »³⁷. Quant au récit d'Ovide, il faisait se succéder deux phénomènes catastrophiques. Jupiter déchaîne d'abord un vent humide, le Notus : « À peine a-t-il pressé de sa large main les nuages suspendus qu'éclate un grand fracas ; puis d'épaisses nuées se déchargent du haut des airs ». Dès lors, sous l'impulsion de Neptune, « débordés, les fleuves s'élancent à travers les plaines découvertes ; avec les récoltes ils emportent les arbres, le troupeaux, les hommes, les maisons (...). Déjà on ne distinguait plus la mer de la terre ; tout était océan ; l'océan lui-même n'avait plus de rivages »³⁸.

Résumons : aux yeux des Anciens, les cataclysmes ayant mis fin à au premier âge de l'humanité avait essentiellement été entraîné par des pluies torrentielles. Comment traduire ce déferlement des eaux en peinture ? C'est là que Léonard aborde cette fois la question en tant qu'artiste. Une note sur la figuration du Déluge (1510-1515) prévoit ainsi les lignes obliques des gouttes d'eau qui ruissellent en « stries » (*liniamenti*) et sont rabattues par l'assaut transversal du vent, la foudre qui déchire les nuages, les cimes ployées des arbres mais aussi la présence de Neptune avec son trident et d'Éole³⁹, écho probable à la tempête évoquée aux premiers vers de *L'Énéide* que nous retrouverons plus loin. La réponse au problème reste textuelle, mais on peut avancer que ce passage s'inspire précisément d'un modèle pictural, dû à un maître aussi volontiers « expérimental » qu'il l'était et avec lequel il s'était déjà mesuré : Paolo Uccello⁴⁰. Dans *Le Déluge et le Retrait des eaux*, réalisé aux environs de 1447 au Cloître Vert de Santa Maria Novella, une tempête se déchaîne avec des éclairs et le vent furieux emporte des branchages⁴¹. En dépit des lacunes de cette détrempe murale détachée depuis 1909, la pluie apparaît suggérée au premier plan par de fines rainures obliques, issues des petits nuages à gauche (**fig. 2**). Procédé qui introduit une innovation audacieuse dont il ne se rencontre guère d'équivalent par la suite.

Il faut à ce propos souligner la rareté des tentatives pour figurer des précipitations au premier plan d'une image. On en rencontre notamment dans les représentations du miracle marial de la neige tombée en août 356, qui d'après la légende suscita la fondation de Sainte-Marie-Majeure à Rome : dans le polyptique de Masolino da Panicale (Naples, musée de Capodimonte), les flocons sont simplement rendus par des incisions dans le fond doré ; l'étonnante prédelle de la *Madone de la neige* (**fig. 3**) peinte par Girolamo di Benvenuto pour l'église de San Domenico à Sienne et aujourd'hui répartie entre plusieurs collections (Florence, collection Longhi, 1508) montre

³⁶ Voir *Les Carnets de Léonard de Vinci, op. cit.*, II, p. 551 (*Codex Atlanticus*, fol. 225r. b), où une liste de livres que le peintre désire consulter mentionne « un traité sur les corps célestes par Aristote, traduit en italien » ; cette traduction devait être manuscrite.

³⁷ Aristote, *Météorologiques*, I, 14, 352a, trad. J. Tricot, Paris, 1976, p. 77.

³⁸ Ovide, *Métamorphoses*, I, 268-269 et 285-292, trad. G. Lafaye, Paris, 1992, p. 52.

³⁹ *Les Carnets de Léonard de Vinci, op. cit.*, II, p. 281 (Institut de France G, fol. 6v) ; texte original dans Leonardo da Vinci, *op. cit.* (1997), p. 181-182.

⁴⁰ Sur *La Bataille d'Anghiari* comme réponse à la tradition instaurée par les épisodes de *La Bataille de San Romano*, voir D. Arasse, *op. cit.*, p. 433-434.

⁴¹ Comme le note G. Vasari, *op. cit.* (1568), II, p. 161 : « in essa con tanta fatica e tanta arte e diligenza lavorò i morti, la tempesta, il furore de' venti, i lampi delle saette, il troncar degli alberi ». Pour les données techniques et une discussion de la datation, voir Fr. et St. Borsi, *Paolo Uccello*, Paris, 1992, cat. 23, p. 323-325. L'intérêt du cercle de Paolo Uccello pour la représentation des phénomènes atmosphériques est également attesté dans les *Scènes de vie érémitique*, toile parfois donnée à l'atelier (Florence, Galerie de l'Académie), qui comporte à l'arrière-plan une tempête avec d'impressionnants nuages tourbillonnants et un arc-en-ciel.

une vue de l'Esquilin partiellement occultée par la chute des flocons sur une zone miraculeusement rectangulaire du sol, formant une sorte d'écran parfaitement délimité. La grêle est parfois suggérée par la même technique de petites taches blanches en surimpression, comme dans une fresque du cercle de Bicci di Lorenzo, *La bienheureuse Jeanne préservée de la tempête de grêle* (Signa, San Giovanni Battista, 1441). Mais la pluie, par sa semi transparence et sa qualité cinétique, semble offrir une difficulté picturale que bien peu, en dehors d'Uccello, chercheront à résoudre, même lorsqu'il s'agit de représenter un thème tel que le Déluge, qui impose théoriquement sa présence.

Ce dernier tend d'ailleurs chez Léonard à perdre ses connotations bibliques et à devenir un sujet en soi. Nourries d'observations prises notamment sur la plage de Piombino, de longues descriptions, qui reprennent le vocabulaire d'analyse des phénomènes de tourbillon⁴², trouvent leur équivalent plastique dans les célèbres dessins diluviens de Windsor (v. 1517-1518) : dans le texte comme dans l'image, la portée « scientifique » du regard se double d'une fougue visionnaire, l'observation est transcendée par l'imagination et la fiction⁴³. La violence apocalyptique de ces dessins pourrait faire penser qu'ils évoquent la fin du monde, le retour au chaos primordial dont, selon Léonard, la nature comme l'homme son modèle, pareil au phalène s'élançant vers la lumière, auraient le désir⁴⁴. L'imminence de tels cataclysmes restait d'ailleurs redoutée, après une fin de siècle marquée par les spéculations eschatologiques, au moment du concile de Latran (1512-1517) ouvert par le sermon où Égide de Viterbe rappelait les vingt années passées dans la hantise de « bouleversements effroyables » et de « catastrophes inouïes »⁴⁵. Dans les pays du nord, les pronostications astrologiques annonçaient même un nouveau déluge pour février 1524: la panique populaire alors déclenchée semble se refléter dans la vision de grandes masses d'eau tombant du firmament, ce fameux rêve que Dürer, l'année suivante, consigna par écrit et grâce à un dessin à la plume et à l'aquarelle, où des nuages sombres inondent de pluie un paysage vallonné⁴⁶.

Cependant, Léonard n'a pas complètement réalisé le programme lancé dans le *Codex Urbinas* : malgré de multiples études graphiques, cette poétique diluvienne ne trouve pas de place dans sa peinture proprement dite⁴⁷. Il est possible que la série de Windsor se rattache à un projet inabouti qu'il aurait conçu en réaction au *Déluge* de Michel-Ange à la chapelle Sixtine (1508-1509)⁴⁸. Son grand rival y a seulement esquissé un paysage de désolation, avec quelques rochers émergeant des flots qui possèdent la même couleur bleuâtre que le ciel chargé de nuages, dont ils sont seulement séparés par la ligne d'horizon surmontée d'une bande plus claire, comme pour désigner le

⁴² *Les Carnets de Léonard de Vinci*, *op. cit.*, II, p. 287-292 (Windsor 12665r-v) ; texte original dans Leonardo da Vinci, *op. cit.* (1997), p. 176-181.

⁴³ Voir sur ce point l'article désormais classique d'E. Gombrich, « Les formes en mouvement de l'eau et de l'air dans les *Carnets* de Léonard de Vinci » (1969), in *L'Écologie des images*, *op. cit.*, p. 177-219, et, parmi les contributions récentes, les analyses de P. C. Marani, *Leonardo : una carriera di pittore*, Milan, 1997, p. 303-335 et de D. Arasse, *op. cit.*, p. 107-115, ainsi que la thèse de Fr. Fehrenbach, *Licht und Wasser : zur Dynamik naturphilosophischer Leitbilder im Werk Leonardo da Vincis*, Tübingen-Berlin, 1997, en particulier p. 291-331.

⁴⁴ Voir *Les Carnets de Léonard de Vinci*, *op. cit.*, I, p. 79 (*Codex Arundel*, fol. 156v). Toutefois, Léonard associe ici la fin du monde à une sécheresse catastrophique et une destruction par le feu (*ibid.*, p. 78, fol. 156r).

⁴⁵ Voir A. Chastel, « L'Antéchrist à la Renaissance » (1952), in *Fables, Formes, Figures*, Paris, 2 vol., 1978, I, p. 167-179, en particulier p. 175-178, qui se réfère précisément aux dessins de Windsor.

⁴⁶ Voir W. L. Strauss, *The Complete Drawings of Albrecht Dürer*, IV, 1520-1528, New York, 1974, n° 1525/4, p. 2280. Sur la panique provoquée par l'annonce du déluge de 1524, voir notamment A. Warburg, « Divinazione antica pagana in testi e immagini dell'età du Lutero » (1920), in *La rinascita del paganesimo antico*, trad. it., Florence, 1996, p. 309-390 (p. 335 sq.).

⁴⁷ Sur la divergence entre investigation écrite ou dessinée et représentation picturale dans l'approche de la nature chez Léonard, voir les remarques de N. Laneyrie-Dagen, « Les paysages de Léonard, entre "l'innocence du regard" et la recréation de la Genèse », *Les Carnets du paysage*, n° 2, 1998, p. 70-91, en particulier p. 80.

⁴⁸ C'est l'hypothèse avancée par E. Gombrich, *op. cit.* (1969), p. 208-210.

« firmament » de la Genèse. Malgré le mauvais état de conservation de la fresque et la disparition depuis 1797 de la foudre qui symbolisait la colère divine, la zone du ciel montre clairement des traits de pinceau horizontaux et non verticaux⁴⁹ : nul effort pour figurer la pluie. Bien entendu, ce n'est pas tant la catastrophe naturelle que le drame humain consécutif que l'artiste a voulu figurer, détaillant les émotions des victimes selon une variété soulignée par le commentaire de Vasari⁵⁰. C'est l'*historia* qui prévaut, avec les passions humaines, les mouvements de l'âme dont elle forme le théâtre.

L'expérience raphaélesque

Apparemment indifférente à Michel-Ange, la question d'une météorologie picturale aura été affrontée par Léonard sans qu'il l'ait vraiment résolue. On en vient à se demander d'où les théoriciens postérieurs tirent leur certitude que le peintre sait rendre la pluie et la tempête. L'un d'entre eux nous fournit pourtant une piste séduisante : il suffit de relire les observations bien connues des *Vite* à propos des influences stylistiques du jeune Raphaël. Formé par le Pérugin mais aussi marqué par Léonard, il aurait évité d'entrer en compétition avec Michel-Ange sur le terrain du nu, pour travailler d'autres aspects de la peinture, dont la représentation des éléments naturels : « fuochi, arie torbide e serene, nuvoli, pioggie, saette »⁵¹. Le récit vasarien, qui vise à rattacher le maître urbin à la tradition toscane, est à prendre avec précaution : cet intérêt pour les phénomènes atmosphériques pourrait être antérieur aux contacts de Raphaël avec ses deux aînés, si l'on suppose qu'il ne s'est pas rendu à Florence avant 1504, date à laquelle il était déjà passé par le chantier de la bibliothèque Piccolomini. Quoi qu'il en soit, une telle attention est largement confirmée par son œuvre, dès le petit *Saint-Michel et le dragon* du Louvre (vers 1504-1505) et son ciel envahi par les fumées d'un incendie. Si dans la *Madonne de Foligno* (1511-1512), la Vierge à l'enfant trône au milieu de nuées formées de l'accumulation de chérubins, le paysage du registre inférieur, avec son grand arc lumineux et son éclair rouge, fait allusion à la chute d'une météorite à Foligno qui laissa miraculeusement indemne la maison du commanditaire, Sigismondo Conti⁵², et constitue dès lors une sorte de variation sur le thème de la tempête « hagiographique ». C'est le texte biblique qui semble motiver, dans la *Vision d'Ézéchiel* (v. 1518), le ciel d'orage se développant sans solution de continuité sous le grand nuage qui supporte l'Éternel en gloire (**fig. 4**) : « Un tourbillon de vent venait du côté de l'aigle et une grosse nuée, et un feu qui l'environnait, et une lumière qui éclatait tout autour ; et au milieu, c'est-à-dire au milieu du feu, il y avait une espèce de métal brillant »⁵³. À cet éclat surnaturel du rayon lumineux qui se projette sur le minuscule personnage à gauche de l'arbre, Raphaël semble ajouter, sur la droite, l'image d'une averse sur le littoral. Un motif très proche se retrouve à l'arrière-plan de la *Sainte Famille sous le chêne* du Prado (v. 1520), tableau tardif exécuté

⁴⁹ Pour une description détaillée et la documentation, voir Ch. De Tolnay, *Michelangelo*, II, *The Sistine Ceiling*, Princeton N.J., 1945, p. 26-29 et 131-133. Un détail photographique du ciel est par exemple reproduit dans *Michelangelo : la Cappella Sistina. Documentazione e Interpretazioni*, Novare, 1994, I, *Tavole : la volta restaurata*, n° 15-11. Pour une analyse de la technique d'exécution, voir *ibid.*, II, *Rapporto sul restauro degli affreschi della volta*, p. 52-57.

⁵⁰ G. Vasari, *op. cit.* (1568), VII, p. 144.

⁵¹ *Ibid.*, IV, p. 105. L'énumération, ici abrégée, est très proche de celle de la lettre à Varchi (voir *supra*, note 18).

⁵² Voir entre autres R. Jones et N. Penny, *Raphael*, New Haven-Londres, 1983, p. 89 ; S. Ferino Pagden et M. A. Zancan, *Raffaello. Catalogo completo dei dipinti*, Florence, 1989, cat. 62, p. 104.

⁵³ Ézéchiel, I, 4.

par l'atelier — dont sans doute Jules Romain⁵⁴—, où la pluie pourrait s'accorder avec l'idée du monde païen renversé par l'avènement du Christ, que suggèrent les ruines du temple de Minerve Medica et le grand chapiteau brisé. Mais cette présence presque fugitive de la pluie, limitée à une portion réduite des fonds de tableau, est bien différente du mouvement des gouttes incorporé par Uccello à la surface picturale ou des tourbillons léonardesques, procédés dont l'efficacité dynamique s'avère proportionnelle à la mise en péril de la lisibilité de l'image.

Ces expériences allaient se prolonger ponctuellement chez certains élèves de Raphaël. Le *Déluge* dessiné par Polidoro da Caravaggio, avec son ciel d'averse vigoureusement tracé, donne ainsi une version de la catastrophe atmosphérique beaucoup plus concrète que chez Michel-Ange⁵⁵. Ce fut sans doute l'un des modèles, aux côtés du fameux *Quos ego* gravé par Marcantonio Raimondi, du *Neptune calmant la tempête* peint par Perino del Vaga, vers 1528-1529, au centre de la voûte du salon du Naufrage d'Énée au palais Doria de Gênes, une huile murale aujourd'hui perdue mais connue par plusieurs dessins (**fig. 5**), qui montrent un ciel particulièrement turbulent où des génies soufflant parmi les nuages, plus violents que ceux de la planche conçue par Raphaël, symbolisent les vents déchaînés par Éole à la demande de Junon, dont la furie dévastatrice avait été chantée par Virgile⁵⁶. Il y a l'idée des tempêtes « mythologiques », déclenchées par les divinités de l'Olympe et volontiers animées de figures allégoriques, qui sera appelée à une singulière fortune dans l'opéra à changements de décors des siècles suivants. On la retrouvera mise en scène par Buontalenti lors des intermèdes de *L'Amico fido* représentés au théâtre des Offices en 1586, dont la structure s'organise à partir des quatre Éléments ; dans le cinquième, consacré à l'Air, le cortège des nymphes de Junon apparaît sur une nuée au milieu d'éclairs et de coups de tonnerre qui font place à un ciel clair et un arc-en-ciel⁵⁷ : l'imitation des météores bénéficiera désormais des ressources visuelles et sonores des machines⁵⁸, pour gagner ce que la peinture ne pouvait lui offrir complètement, le mouvement...

Tourmentes vénitiennes

Les effets dramatiques du clair-obscur exploités par Perino del Vaga n'envahissent pas autant la scène dans *La Tempête* de Giorgione (v. 1506), dont le sujet énigmatique a été si discuté⁵⁹ et où l'éclair lumineux, ce motif impossible à peindre selon Pliny, transperce un lourd ciel d'orage qui n'affecte guère le paysage « arcadien » du premier plan. Comme à la bibliothèque Piccolomini décorée à la même époque, on retrouve le principe d'une

⁵⁴ Voir S. Ferino Pagden et M. A. Zancan, *op. cit.*, cat. 99, p. 153.

⁵⁵ Paris, musée du Louvre, département des Arts Graphiques, inv. 6065. Voir A. Marabottini, *Polidoro da Caravaggio*, Rome, 1969, I, cat. 27, et II, fig. LXXIV, 4.

⁵⁶ Paris, musée du Louvre, département des Arts Graphiques, inv. 636 et Oxford, Ahmolean Museum, Parker 731, inv. 1950.19. Voir E. Parma Armani, *Perin del Vaga : l'anello mancante. Studi sul manierismo*, Gênes, 1986, p. 99 *sq.* et fiche A.IX.6, p. 271-272 ; *Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo*, catal. expo., dir. E. Parma, Milan, 2001, cat. 99-100, p. 208-210. La source littéraire est bien entendu Virgile, *L'Énéide*, I, 34 *sq.*, trad. M. Rat, Paris, 1965, p. 34 *sq.*

⁵⁷ Voir la description de F. Balduino, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua* (1681-1728), éd. F. Ranalli, Florence, 1845-1847, 5 vol., réimpression éditée par P. Barocchi, Florence, 7 vol., 1974-1975, II, p. 514-515.

⁵⁸ Il faudrait peut-être compter dans la postérité de ces machines de théâtre les « bâtiments vastes et spacieux, dans lesquels nous imitons et montrons des météores tels que la neige, la grêle, la pluie (...), le tonnerre, les éclairs », que Bacon prévoira dans la Maison de Salomon (*La Nouvelle Atlantide*, trad. M. Le Dœuff et M. Llasera, Paris, 1995, p. 121).

⁵⁹ Pour un résumé des différentes interprétations proposées, voir S. Settis, *L'Invention d'un tableau : La Tempête de Giorgione*, Paris, 1987 (éd. orig. Turin, 1978), p. 53-88, et plus récemment A. Perissa Torrini, *Giorgione. Catalogue complet des peintures*, Paris, 1993 (éd. orig. Florence, 1993), cat. 16, p. 66-75 ; voir aussi J. Anderson, *Giorgione*, Paris, 1996 et *Giorgione. Mito e enigma*, catal. expo. (Venise et Vienne), Milan, 2004.

discontinuité entre le déploiement spectaculaire d'un météore dans le fond et le calme des personnages sur le devant de la scène⁶⁰. De fait, malgré la « sensibilité atmosphérique » qu'on lui accorde souvent, la peinture issue du milieu vénitien n'offre semble-t-il que peu d'exemples où une perturbation se développe vraiment dans l'image ; mais on en trouve, et leur format démesuré en dit peut-être long sur l'ampleur des préoccupations de la Sérénissime en tant que république maritime. Deux exemples vont l'indiquer.

Au début du XVI^e siècle, d'étranges signes alimentèrent la conviction que la politique d'expansion sur la *terraferma* et d'investissements ruraux au détriment des activités commerciales menait Venise à sa perte : pour Luigi Da Porto, l'incendie de l'arsenal en mai 1509, l'apparition de comètes et de tremblements de terre annonçaient quelque coalition cosmique ; le marchand Martino Merlini s'effrayait des pluies continues. En 1513, au plus fort de la crise successive à la ligue de Cambrai, les armées impériales saccagèrent les villages du long de la Brenta et bombardèrent Venise. C'est dans ce climat de choc, où des pénitences publiques tentaient de conjurer le péché d'une nation toute entière, que Titien a dû concevoir *La Submersion de Pharaon*, immense xylographie composée de douze blocs qui ne sera publiée qu'en 1549 par Domenico Dalle Greche, laquelle affirmerait la certitude du peuple vénitien, s'identifiant aux Hébreux en exil, de triompher de l'adversité grâce à Dieu. Le déchaînement des flots occupe les deux tiers inférieurs, tandis que l'orage déverse sa furie dans la partie supérieure gauche sur une cité, qui serait Venise mais aussi la Jérusalem promise⁶¹. Le rendu de la pluie, en longues lignes obliques, est strictement graphique et cantonné à une portion réduite du ciel.

C'est grâce à sa diplomatie que Venise réussit à diviser la ligue de Cambrai. Il est possible qu'une autre scène de tempête, encore une fois « hagiographique », y fasse allusion : l'énorme toile de plus de trois mètres sur quatre conçue pour la Scuola Grande di San Marco, dite *Burrasca Infernale* ou *Burrasca di mare* (fig. 6). Le sujet se rapporte à un miracle survenu en 1340 : saint Marc, saint Georges et saint Nicolas apaisèrent une terrible tempête en repoussant un voilier chargé de démons. Les spécialistes pensent de moins en moins que l'idée initiale du tableau revienne à Giorgione ; Palma le Vieux y travailla vers 1527 et la toile, inachevée à sa mort en 1528, fut terminée par Paris Bordone à partir de 1534⁶². L'extraordinaire déploiement de mouvements fut célébré par Vasari, qui louait la manière dont Palma avait rendu « la furia de' venti (...), il moversi dell'onde, i lampi e i baleni del cielo », en concluant qu'il n'avait jamais vu « più orrenda pittura » et que le tableau semblait trembler tant le réalisme était maîtrisé⁶³. Mais même ici, la pluie fait apparemment défaut⁶⁴...

⁶⁰ Sur les implications de cette discontinuité dans le tableau de Giorgione, voir les remarques de P. Dubus, *op. cit.* (1996), p. 160.

⁶¹ Nous reprenons ici l'analyse de L. Olivato, « *La Submersione di Pharaone* », in *Tiziano e Venezia*, actes coll., Vicence, 1980, p. 529-537, dont l'argumentation est également synthétisée dans *Tiziano*, catal. expo., Venise, 1990, cat. 10, p. 166-167. Voir en outre B. L. Brown dans *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catal. expo., Milan, 1999, cat. 124, p. 460-461.

⁶² Voir Ph. Rylands, *Palma il Vecchio*, Cambridge, 1992, cat. 99, p. 242-245 ; pour l'interprétation politique du tableau, Ph. L. Sohm, « Palma Vecchio's *Sea Storm* : A Political Allegory », *Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, VI, 1979 (1980), p. 85-96.

⁶³ G. Vasari, *op. cit.* (1568), V, p. 41. Sur les louanges vasariennes du pouvoir d'illusion que détient la peinture, voir R. Le Mollé, *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans les « Vite »*, Grenoble, 1988, p. 103-108. Voir également *infra*, note 109.

⁶⁴ Le seul aspect qui s'en rapproche consiste dans l'effet de brume qui, dans l'angle supérieur gauche, estompe le lointain et perturbe donc, de manière assez inhabituelle, la lisibilité de la surface picturale. Cette zone correspond à un insert et se trouve généralement attribuée à Paris Bordone. Ce dernier inclut également la pluie à l'arrière de la scène de tempête dans le *Jonas et la baleine* de l'église San Sebastiano de Venise.

Montrer ou expliquer ?

La composition très originale de Palma a pu s'inspirer des modèles élaborés à Venise par Lorenzo Lotto, à la même époque, pour les panneaux en marqueterie de l'église Santa Maria Maggiore de Bergame⁶⁵. Lotto offre d'ailleurs des exemples remarquables de peintures « atmosphériques ». Outre l'image de l'ouragan condensée dans l'*Allégorie du vice et de la vertu* de la National Gallery de Washington (1505), tableau à l'iconographie complexe, il faut citer le retable de l'église Santa Maria dei Carmini à Venise (1527-1529), où la magnifique vue à vol d'oiseau d'un paysage maritime surplombé d'un ciel d'orage (**fig. 7**), dont on a souvent souligné le caractère « flamand », fait allusion aux fonctions de saint Nicolas comme protecteur des marins⁶⁶. Comme chez Raphaël, Lotto juxtapose deux niveaux de figuration : à la nuée qui supporte le saint en gloire, flanqué de saint Jean Baptiste et de sainte Lucie, succède sans solution de continuité les sombres nuages accumulés au-dessus de la mer, comme pour suggérer à la fois la distinction et la correspondance entre l'univers angélique et le monde sublunaire où règne la contingence. Cette formule de composition sera d'ailleurs reprise par Girolamo da Carpi dans la *pala* Muzzarella et son paysage tourmenté⁶⁷ (Washington, National Gallery, v. 1540). Chez Lotto, le ciel d'en bas, dans le paysage à l'arrière-plan auquel le spectateur accède directement lorsqu'il s'approche de l'immense toile, s'anime d'un mouvement de la gauche vers la droite, depuis les collines jusqu'à l'horizon. Il semble en fait qu'un nuage soit en train de se former au-dessus de la montagne la plus à gauche, dont le sommet se trouve masqué. On s'attendrait plus vraisemblablement à ce que cette formation se produise plutôt au-dessus de la mer, et il n'est pas impossible de penser que le peintre suive en fait une idée qui pourrait dériver d'Aristote. Dans les *Météorologiques*, l'auteur distingue en effet les exhalaisons sèche et humide : « Celle qui vient de l'humide contenu dans la Terre et sur la Terre, est de la nature de la vapeur, tandis que celle qui vient de la Terre elle-même, est de la nature de la fumée »⁶⁸. Or, c'est la prédominance de l'une ou de l'autre dans les nuages qui provoque soit la pluie, soit un ouragan⁶⁹. Le tableau montrerait ainsi l'origine de l'orage dans l'exhalaison sèche produite par les terrains montagneux — mais sans illustrer son déclenchement.

Il faut rappeler à ce sujet que la météorologie issue d'Aristote connut au moins une tentative de traduction systématique dans la peinture italienne du XVI^e siècle, comme l'a établi Philippe Morel⁷⁰, à travers cette fois un ensemble de figurations allégoriques exploitant la tradition d'exégèse physique de la mythologie : le plafond de la chambre des Éléments dans la villa Médicis à Rome (1584-1586). Jacopo Zucchi y représente dans les caissons d'angle les nymphes qui composent le cortège de Junon, afin d'illustrer les transmutations successives des quatre Éléments. Le passage du feu à l'air correspond à l'éclair, à la foudre et au tonnerre ; celui de l'air à l'eau est incarné par Iris et la nymphe de la pluie, accompagnées des personnifications du lourd et du

⁶⁵ Voir Ph. Rylands, *op. cit.*, p. 137 sq.

⁶⁶ Voir J. Bonnet, *Lorenzo Lotto*, Paris, 1996, p. 114-116; P. Humphrey, *Lorenzo Lotto*, New Haven-Londres, 1997, p. 96-98; C. Pirovano, *Lotto*, Milan, 2001, p. 128-132. Selon B. L. Brown (dans *Il Rinascimento a Venezia*, *op. cit.*, cat. 127), p. 466, le paysage dériverait précisément du *Passage de la mer rouge* de Jan van Scorel (v. 1520, Milan, collection privée), panneau qui se trouvait alors à Venise (*ibid.*, cat. 125, p. 462-465).

⁶⁷ Voir sur ce point A. Chastel, « Le donateur *in abisso* dans les *pala* » (1977), in *op. cit.* (1978), II, p. 129-144 (p. 142).

⁶⁸ Aristote, *Météorologiques*, I, 4, 341b, éd. cit., p. 19.

⁶⁹ *Ibid.*, III, 1, 370b, p. 178.

⁷⁰ Voir Ph. Morel, *Le Parnasse astrologique. Les décors peints pour le cardinal Ferdinand de Médicis. Étude iconologique*, in *La Villa Médicis*, dir. A. Chastel et Ph. Morel, Rome, III, 1991, p. 99 sq.

léger ; un troisième groupe, qui comporte les allégories de la neige, de la grêle et de la gelée blanche (**fig. 8**), renvoie au froid, qualité commune à l'eau et à la terre ; il manque le dernier panneau, qui aurait dû symboliser la transformation de la terre en feu. Sans doute inspiré par l'humaniste Pietro Angeli da Barga, ce décor savant, centré sur la hiérogamie de Jupiter et de Junon, replace ces différents processus dans un contexte cosmogonique ; mais une telle perspective allégorique, pour autant qu'elle permette de marier la « forme » à l'« intelligible » selon les termes des Robert Klein⁷¹, tend à exclure la représentation mimétique de la réalité des phénomènes.

Étaient-elles vraiment inconciliables ? Autrement dit, y avait-il un dilemme insurmontable entre l'illustration des effets météorologiques et la démonstration de leurs causes ? Une exception au moins prouverait le contraire, chez l'élève préféré de Raphaël, qui sut, comme l'a suggéré Ernst Gombrich, poursuivre et infléchir avec une virtuosité sensationnelle la piste ouverte par Léonard : Jules Romain⁷². Les formidables scènes d'écroulement dans la salle des Géants au palais du Té de Mantoue, exécutées par ses assistants à partir de 1532⁷³, associent les conséquences d'un tremblement de terre aux foudres de Jupiter mentionnés par Ovide⁷⁴, mais encore à certaines allusions aux explications des auteurs classiques à propos des séismes, déclenchés par les vents qui ébranlent les cavités souterraines⁷⁵, lesquels apparaissent effectivement sous la forme d'un génie soufflant dans un clairon, tandis qu'un paysage agité traduit leur action. L'artiste rend surtout visible la puissance tellurique qui fait retourner l'architecture du monde à l'état de chaos par le double procédé du trompe-l'œil et de l'allégorie.

Les recherches menées dans le premier tiers du XVI^e siècle à la suite de Léonard et de Raphaël ou dans le milieu vénitien attestent que certains artistes s'essayèrent à peindre « ce qu'il est impossible de peindre ». Toutefois, même lorsqu'ils s'avèrent engagés dans la description de l'état précis d'une atmosphère perturbée, ils semblent réticents à rendre la pluie autrement que dans le domaine du dessin ou de la gravure.

Excursus nordique

Parvenus à ce stade de l'enquête, tout nous invite à quitter le ciel décidément trop clément des peintures italiennes pour gagner des terres plus nordiques... Il ne s'agira que d'une incursion, faute d'un examen approfondi qu'il reste à entreprendre pour pouvoir tenter une vue d'ensemble, mais que j'espère utile afin de poser quelques jalons. Quel rôle ont joué les artistes des anciens Pays-Bas dans l'élaboration d'une peinture des météores ? C'est avec Jan Van Eyck et notamment dans le *Polyptique de Saint-Bavon* à Gand (1426-1432), observe Nadeije Laneyrie-Dagen, qu'apparaissent les premiers nuages échappant à toute stylisation de convention et

⁷¹ R. Klein, « La forme et l'intelligible » (1958), in *La Forme et l'Intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, éd. A. Chastel, Paris, 1970, p. 151-173.

⁷² Voir E. Gombrich, *op. cit.* (1969), p. 212, qui développe une hypothèse d'abord formulée par K. Clark, *Landscape into Art*, Londres, 1949, trad. fr. A. Ferrier et Fr. Falcou, *L'Art du paysage*, Paris, 1994 (éd. consultée), p. 65.

⁷³ Voir Fr. Hartt, *Giulio Romano*, New Haven, 2 vol., 1958, I, p. 152-158, et sur la chronologie des travaux la mise au point de K. Oberhuber dans *Giulio Romano*, catal. expo., Milan, 1989, p. 364-374.

⁷⁴ Ovide, *Métamorphoses*, I, 154-155, éd. cit., p. 47.

⁷⁵ Voir notamment Aristote, *Météorologiques*, II, 8, 365b-369a, éd. cit., p. 150-168, dont la théorie repose sur la notion de *pneuma* (souffle); Lucrèce, *De la nature*, VI, 680-702, éd. et trad. J. Kany-Turpin, Paris, 1997, p. 432-435, sur l'Etna (« *Omnibus est porro in speluncis uentus et aer* », explique en particulier le vers 684); Sénèque, *Questions naturelles*, VI, 23-25, éd. et trad. P. Oltramare, Paris, 2 vol., 1929, II, p. 278-282, sur le rôle primordial du *spiritus*, équivalent latin du *pneuma*.

identifiables avec « les accumulations en chou-fleur, les formes lenticulaires ou les longues traînées de ces masses humides que nous dénommons *nimbus*, *cumulus*, *stratus* ou *cirrus* », tandis que des escadrons d'hirondelles rendent sensibles les vents ascendants ou descendants, motifs qui passeront dans l'œuvre juvénile de Mantegna, à la chapelle Ovetari de Padoue (1448-1449)⁷⁶. Le cas de Colantonio, nous l'avons vu, serait aussi à verser de ce point de vue au dossier des dettes italiennes à l'égard des Flamands dans une conquête du « réel » incluant les apparences du ciel.

Je laisserai ce dossier pour m'arrêter à un épisode surprenant : le revers en grisaille du *Jardin des délices* de Jérôme Bosch (**fig. 9**), où se rencontre, vers 1510, ce qu'il faut sans doute considérer comme l'une des premières averses dans la peinture flamande — après les tentatives d'Uccello et de Pinturicchio. Tenant un livre, sans doute la Sagesse qui dit elle-même, dans les Proverbes (VIII, 22-31), avoir pris part à la formation de l'univers, l'Éternel contemple le monde primordial de la Genèse, un disque plat enfermé dans une boule de cristal. Certes, la traînée sur la gauche du globe pourrait simplement figurer un reflet sur la surface de verre convexe, mais la texture même de la matière picturale, formée d'une mince couche de pigments laissant percevoir le grain du panneau, évoque effectivement la pluie, qui s'oppose à la trouée de lumière parmi les nuages sur la partie droite. L'interprétation du sujet représenté reste conjecturale⁷⁷. Il pourrait s'agir du cinquième jour de la Création, au lendemain de la mise en place des luminaires : « Dieu dit encore : que les eaux produisent les animaux vivants qui nagent dans l'eau, et les oiseaux qui volent sur la terre sous le firmament du ciel »⁷⁸. Ce sont bien la parole et la volonté divine qui enclenchent la génération des formes vivantes, comme le souligne l'inscription tirée des Psaumes : « Ipse dicit et facta sunt / ispe mandavit et creata sunt »⁷⁹. Cette image saisissante du monde primordial a souvent donné lieu à des lectures d'ordre alchimique ; la matrice des origines s'apparenterait à un alambic où le feu, élément mâle, fertiliserait l'eau, élément femelle⁸⁰. Une hypothèse supplémentaire pourrait être avancée en tenant compte des étranges formes organiques qui jonchent le sol, aux allures de fragments de carapace, d'éclats de coque.

En extrapolant quelques lignes de la Genèse pour les traduire plastiquement, Bosch y a peut-être superposé des allusions à un autre mythe cosmogonique dont la formulation remonte au moins au *Petit traité du monde* de Démocrite, et que les érudits de son temps pouvaient connaître par la *Bibliothèque historique*, dont la traduction latine des cinq premiers livres par Poggio Bracciolini fut imprimée dès 1472 à Bologne⁸¹. En effet, Diodore de Sicile, exposant les traditions qui concernent la création de l'univers, décrivait la séparation des

⁷⁶ N. Laneyrie-Dagen, *op. cit.*, p. 73-74 et 76.

⁷⁷ Selon E. Gombrich, « Jerome Bosch's 'Garden of Earthly Delights' » (1967-1969), in *The Heritage of Apelles. Studies in the art of the Renaissance*, Oxford, 1976, p. 79-90, lequel attire l'attention sur les ébauches de bâtiments, les stries pourraient figurer l'arc-en-ciel évoqué par la Genèse (IX, 13-15) et le revers du triptyque représenterait la terre après le Déluge. Cependant l'inscription latine renvoie bien à l'idée de la Création. L'hypothèse que Bosch ait figuré « la première pluie fécondante » a notamment été proposée par N. Laneyrie-Dagen, *op. cit.*, p. 84.

⁷⁸ Genèse, I, 20. Il y aurait contradiction avec le second récit de la Création proposé plus loin (« Car le Seigneur Dieu n'avait pas encore fait pleuvoir sur la terre (...). Mais il s'élevait de la terre une fontaine qui en arrosait toute la surface », Genèse, II, 5-6), celui qu'illustre le panneau intérieur gauche du triptyque.

⁷⁹ « Parce qu'il a parlé, et que toutes ces choses ont été faites, qu'il a commandé, et qu'elles ont été créées » (Psaumes, CXLVIII, 5).

⁸⁰ Voir sur ce point M. Bergman, « The Garden of Love : A Neoplatonic interpretation of Bosch's *Garden of Earthly Delights* triptych », *Gazette des Beaux-Arts*, CXV, 1990, p. 191-212 (p. 193). Pour une exégèse alchimique du triptyque, voir notamment J. van Lennep, *Alchimie. Contribution à l'histoire de l'art alchimique*, Bruxelles, 1985, p. 321-331.

⁸¹ Voir l'introduction de C. H. Oldfather à son édition critique dans la collection Loeb (Diodorus of Sicily, [*Works*], Londres-New York, I, 1933, p. XXIII).

éléments — l'air s'amassant dans les régions supérieures, la mer s'isolant ensuite de la terre à la consistance encore boueuse —, avant de détailler la génération des espèces animales suivant le modèle de l'incubation :

« Puis la terre commença sous l'effet du feu solaire à se condenser, et ensuite, à cause de la chaleur, sa surface commença à lever comme une pâte, et certaines étendues liquides gonflèrent en même temps en beaucoup d'endroits ; il se forma tout autour des pustules recouvertes d'une fine peau [...]. Les étendues liquides se trouvent ainsi vivifiées à cause de la chaleur, de la manière que nous avons dite, et les <germes> se nourrissent pendant la nuit de la vapeur qui <se condense> et tombe de l'enveloppe [l'atmosphère], alors que pendant le jour la chaleur brûlante les solidifie. À la fin, quand les embryons ont atteint leur pleine croissance et que leurs enveloppes [membranes] recuites se fendent, toutes sortes d'espèces d'animaux viennent à éclosion »⁸².

Des échos plus ou moins lointains d'un tel récit, qui n'avait rien de foncièrement inconciliable avec celui de la Bible puisqu'il ne détaillait que le mécanisme de la naissance des espèces et non ses causes, auraient pu motiver cette météorologie cosmique mise en scène dans le tableau de Bosch, où s'initierait secrètement l'éclosion de la vie qui déploiera ses formes, idéales ou monstrueuses, dans les volets intérieurs. Quoi qu'il en soit, en produisant l'image de ce que la parole divine est en train d'accomplir, Bosch a su donner forme à l'idée chère à Léonard du peintre se mesurant au démiurge.

Il faut aussi compter parmi les apports du maître hollandais ces paysages infernaux qui ont dû lancer la vogue des scènes nocturnes avec villes incendiées, passionnément collectionnées par un Frédéric Gonzague à Mantoue où Cristoforo Sorte a pu les fréquenter alors qu'il travaillait auprès de Jules Romain⁸³. On les rencontre chez Patinir, ou encore dans l'étrange *Loth et ses filles* du Louvre⁸⁴ où un peintre anonyme du début du XVI^e siècle, peut-être d'Anvers ou de Leyde, a su rendre la terrifiante « pluie de soufre et de feu » qui enflamme Sodome et Gomorrhe⁸⁵.

C'est en revanche à Pierre Bruegel l'Ancien « ce nouveau Jérôme Bosch » comme l'appelait Dominicus Lampsonius⁸⁶, que l'on doit l'une des représentations les plus naturalistes de la tombée de la neige, dans *L'Adoration des Mages* de 1567 (Winterthur, collection Oskar Reinhart), où de rapides touches de blanc, éparées et irrégulières, traduisent à merveille le flux aléatoire des flocons⁸⁷ (fig. 10). Contrairement à la prédelle de Girolamo di Benvenuto, toute la scène est envahie par cette neige, caractérisation saisonnière et non pas événement miraculeux. Nul sans doute, depuis Uccello, ne s'était risqué de la sorte à inscrire la matérialité des précipitations au cœur de la surface picturale, de trouver un équivalent au filtre visuel qu'elles constituent dans la réalité, au lieu

⁸² Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, I, 7, 3-4 (= Démocrète, fragment Diels B V1), trad. dans *Les Écoles présocratiques*, éd. J.-P. Dumont, Paris, 1991, p. 493-494. Les termes entre crochets droits sont donnés d'après la trad. de M. Casevitz dans Diodore de Sicile, *Naissance des dieux et des hommes. Bibliothèque historique, Livres I et II*, Paris, 1991, p. 16.

⁸³ Voir les suggestions de K. Clark, *op. cit.*, p. 57-59 et surtout d'E. Gombrich, *op. cit.* (1953), p. 20 et 31-32.

⁸⁴ Paris, musée du Louvre, département des Peintures, inv. RF 1185.

⁸⁵ Genèse, XIX, 24.

⁸⁶ D. Lampsonius, *Pictorum aliquot celeberrimum Germaniae inferioris effigies*, Anvers, 1572, cité par Ph. et Fr. Robert-Jones, *Pierre Bruegel l'Ancien*, Paris, 1997, doc. I, p. 332.

⁸⁷ Un détail photographique rapproché est publié *ibid.*, fig. 196, p. 178. Il faut rappeler que la représentation de paysages enneigés possède néanmoins de nombreux antécédents dans la tradition des calendriers au moins dès le début du XV^e siècle (comme dans les *Très riches heures du duc de Berry* des frères Limbourg ou le cycle des mois de la Torre Aquila au Castello del Buonconsiglio de Trente), mais la chute des flocons n'y est généralement pas figurée.

de les reléguer à l'arrière-plan⁸⁸. Cette fois, le tableau dépeint la condition présente du monde, cette contingence où Dieu, jadis extérieur à la « bulle » qu'il avait façonnée, est venu prendre chair et naître dans une Bethléem aux allures de village flamand enfoncé dans les rigueurs de décembre. Et l'on pourrait longuement analyser la manière dont la poétique des paysages propre à Bruegel met en jeu l'implication des états atmosphériques dans le déroulement de la vie humaine, notamment dans la série des mois de l'année — dite des saisons —, datant de 1565⁸⁹.

À cette peinture de l'instant qui dit l'écoulement du temps, son fils Jan Brueghel l'Ancien donnera une inflexion qui doit sans doute beaucoup à son séjour italien. Enclin à manier tour à tour *venustà* et *terribilità*, il expérimente la vision du déchaînement de la nature dans ses marines avec naufrage, comme *La tempête en mer* d'une collection particulière (1595-1596), dont la composition, avec la barque inclinée au premier plan, rappelle assez nettement la *Burrasca* de Palma et où la pluie occupe, certes discrètement, la partie droite du tableau⁹⁰. Beaucoup plus éloignée de la grande toile de Venise apparaît *La Tempête* du Kunsthistorisches Museum de Vienne, qui fut longtemps donnée à Pierre Bruegel l'Ancien et que l'on attribue aujourd'hui à Joos de Monper le Jeune (v. 1595)⁹¹ : avec de telles marines se met en place ce que l'on pourrait appeler la tempête « pure », sans sujet iconographique précis, genre de plus en plus autonome que cultiveront par exemple, aux environs de 1630, un Leonard Bramer ou un Agostino Tassi⁹². Dans *Les Moulins à vent* du Staatliches Museum de Schwerin (v. 1608)⁹³, Jan Brueghel l'Ancien réussit à suggérer, grâce à une composition en ligne de fuite oblique à laquelle répondent les rayons solaires perçant d'une trouée dans la masse des nuages, le mouvement tangible mais impalpable du vent. L'artiste offre en outre une certaine synthèse entre la maîtrise atmosphérique des Flamands et des Vénitiens et la teneur dramatique qu'avait cultivée Michel-Ange. Certes, son *Déluge avec l'arche de Noé* (**fig. 11**) conservé dans la Koetser-Stiftung de Zurich (1601)⁹⁴ n'a pas la puissance presque abstraite de la fresque de Buonarroti ; il parvient toutefois non seulement à traduire de nouveau la mêlée des eaux supérieures et inférieures, puisque les lourds nuages du ciel sont cette fois différenciés de la mer par la couleur mais confondus avec elle dans le traitement graphique, mais aussi à rendre sensible l'inéluctable montée du niveau marin, en redonnant un effet de mouvement de l'arrière à l'avant qui tient à l'alternance des plans clairs et sombres renforçant la perspective aérienne et, surtout, aux poses frontales des figures qui gravissent péniblement la pente au premier plan. L'idée provient à l'évidence de la fresque de Michel-Ange, à laquelle sont aussi empruntés divers détails comme la tente, l'homme agrippé au tronc d'un arbre ou encore celui qui porte un ballot sur sa tête. Ici encore, les versets laconiques de la Genèse ont trouvé un développement plastique particulièrement expressif, mais il manque toujours ce facteur essentiel du récit biblique, la pluie tombant durant quarante jours...

⁸⁸ Signalons un procédé similaire dans l'une des innombrables répliques du *Paysage avec trappe à oiseaux* (Prague, Narodni Galerie, reproduction dans R. L. Delevoy, *Bruegel*, Genève, 1990 (1^{re} éd. 1959), p. 104) : le tableau est entièrement couvert de fines stries obliques, pouvant suggérer la bruine. Sur la singulière fortune du prototype (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, signé et daté de 1565), voir récemment *Peter Breughel le Jeune (1564-1637/8) – Jan Brueghel l'Ancien (1568-1625). Une famille de peintres flamands vers 1600*, catal. expo., dir. K. Ertz, Lingén, 1998, cat. 132, p. 369-372.

⁸⁹ Voir Ph. et Fr. Robert-Jones, *op. cit.*, p. 152-176; P. Francastel, *Bruegel*, Paris, 1995 (1^{re} éd. 1969), p. 147 sq.

⁹⁰ Voir *Peter Breughel le Jeune (1564-1637/8) – Jan Brueghel l'Ancien (1568-1625)*, *op. cit.*, cat. 31, p. 113-115.

⁹¹ Voir Ph. et Fr. Robert-Jones, *op. cit.*, p. 283-286.

⁹² Voir T. Pugliatti, *Agostino Tassi tra conformismo e libertà*, Rome, 1977, p. 111-115.

⁹³ *Peter Breughel le Jeune (1564-1637/8) – Jan Brueghel l'Ancien (1568-1625)*, *op. cit.*, cat. 60, p. 192-194.

⁹⁴ *Ibid.*, cat. 34, p. 122-124.

Rubens et le paysage « grandiose »

Pour en retrouver l'image, certes limitée à l'arrière-plan des tableaux mais plus sensible que chez Raphaël et surtout pleinement associée à une perturbation générale de l'atmosphère, il faut attendre un artiste qui clôt un âge et en ouvre un autre : Rubens, à qui l'on doit de superbes scènes d'orages et de tempêtes exécutées dans les années 1620 où la pluie est bien présente, parmi lesquelles nous ne retiendrons ici que le *Paysage avec Philémon et Baucis* (fig. 12) du Kunsthistorisches Museum de Vienne (v. 1625)⁹⁵. De la fable rapportée par Ovide, le peintre traite l'épisode central, lorsqu'à l'issue de la visite de Jupiter secondé par Mercure, le couple de vieillards découvre qu'il a été épargné d'une catastrophe : « En tournant les yeux, ils voient qu'un étang a tout englouti ; seule leur maison est encore debout »⁹⁶. Comme pour les artistes chargés d'illustrer la Genèse, le sujet choisi par Rubens réside pour l'essentiel dans quelques lignes que l'imagination doit interpréter. On est tenté de suspecter que d'autres sources lui aient fourni certains aspects de l'évocation particulièrement circonstanciée de l'inondation qui envahit le paysage environnant les quatre figures⁹⁷.

Le peintre aurait-il utilisé certaines des théories avancées par les *Questions naturelles*, éditées en 1605 par Juste Lipse auquel il était profondément lié ?⁹⁸ Une confrontation entre le panneau et le texte de Sénèque le laisse présumer. Rappelons qu'à la fin du livre III, Sénèque, s'écartant de la doctrine stoïcienne qui voulait que chaque période cosmique se terminât par une conflagration, entend exposer :

« comment une grande partie de la terre sera envahie par les eaux, quand sera venu le jour marqué par les destins pour le déluge universel. (...) Un si grand cataclysme aura-t-il plus d'une cause et toutes les explications devront-elles concourir ensemble, chutes de pluie, crues des fleuves, mers qui sortiront de leur lit et couvriront la terre ferme, et tant d'agents de destruction, formant un front unique, se déchaîneront-ils pour la ruine du genre humain ? C'est bien cela »⁹⁹.

Son récit détaille effectivement l'enchaînement de ces trois processus : des pluies continues déversant une énorme masse d'eau, une alimentation croissante des fleuves qu'alimentent davantage des sources nouvellement ouvertes, enfin une remontée du niveau de la mer. Le déluge aura principalement une cause

⁹⁵ Voir W. Adler, *Landscapes*, in *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, Oxford-New York, XVIII-1, 1982, cat. 29, p. 109-111. Parmi les autres exemples qu'il faudrait passer en revue, citons le *Paysage avec Ulysse et Nausicaa* (Florence, Galleria Palatina), le *Paysage avec le naufrage de saint Paul* (Berlin-Dahlem, Staatliche Museen), un *Déluge* ou *Tempête nocturne* (Cologne, collection Gottfried Neuerburg), ou encore un paysage d'orage sur une côte, aujourd'hui perdu mais connu par différentes répliques (*ibid.*, respectivement cat. 28, 36, 34 et 30, p. 106-127).

⁹⁶ Ovide, *Métamorphoses*, VIII, 696-697, éd. cit., p. 279.

⁹⁷ Selon W. Adler, *op. cit.*, p. 111, Rubens « chose (there is nothing of the sort in Comes or Cartari) to substitute for a silent catastrophe the thunderstorm described in Metamorphoses I, 260-312, which relates the story of Deucalion and Pyrrha ». Ch. Scribner, *Peter Paul Rubens*, New York, 1989, p. 92, note par ailleurs que l'arc-en-ciel esquissé en bas à gauche pourrait rappeler l'Alliance promise par Dieu à la fin du Déluge (Genèse, IX, 11-15).

⁹⁸ Sur les relations entre le peintre et le philosophe, outre la monographie de R. Ingrams, *Rubens and Seneca. Rubens' picture « The Four Philosophers » : the influence of Justus Lipsius and his circle on the painter*, Oxford, 1967, voir notamment M. Morford, *Stoics and Neostoics : Rubens and the circle of Lipsius*, Princeton N.J., 1991. Pour les éditions des *Questions naturelles* à l'époque moderne, on pourra se reporter à l'introduction de P. Parroni dans sa récente traduction pour la collection de la Fondazione Lorenzo Valla (Seneca, *Ricerche sulla natura*, s.l. [Milan], 2002, p. L-LI).

⁹⁹ Sénèque, *Questions naturelles*, III, 17, 1-2, éd. cit., vol. I, p. 147-148.

interne, la transformation de l'élément terrestre en eau, liée à une sorte de phase du cycle biologique de cet organisme vivant qu'est le monde¹⁰⁰.

Certes, le tableau de Rubens est loin de refléter tout ce schéma explicatif. La composition insiste sur un mouvement général de chute, où l'on ne saurait déceler cette ascension des eaux marines commentée par le philosophe. Pourtant, on cherche en vain le « marécage » (*palus*) dont parle Ovide. Au contraire, l'ambiance générale rappelle le récit de Sénèque : « De lourds nuages venant de plus en plus se décharger et les neiges accumulées par les siècles se mettant à fondre, un fleuve impétueux descend des hautes montagnes, arrache les forêts déjà branlantes, roule des pierres que ne consolide plus aucun lien »¹⁰¹. Non seulement un tel cours torrentiel occupe toute la partie gauche du tableau, mais l'artiste tient à rendre un effet de pluie dans le lointain grâce à de vigoureuses traînées verticales, introduisant le phénomène météorologique auquel la peinture semble la plus réticente et que la légende ovidienne de Philémon et Baucis n'impose même pas ! On rencontre encore dans les indications de Sénèque la même atmosphère de clair-obscur qui baigne la composition dominée par les tonalités sombres : « C'est une nuit qui règne, une nuit d'horreur que rend terrible une lueur sinistre apparaissant par intervalles, car des éclairs brillent à chaque instant »¹⁰².

En définitive, Rubens semble retenir davantage que la description scientifique d'une catastrophe météorologique : il suit l'esprit des pages de Sénèque, qui sont celles d'un écrivain autant que d'un savant. L'auteur des *Questions naturelles* rivalisait avec celui des *Métamorphoses*, reprochant à Ovide d'avoir affaibli son propre récit du déluge par des détails trop pittoresques comme celui du loup nageant au milieu des brebis. Mais il saluait les plus belles formules de son prédécesseur, en parlant de sa représentation comme d'un tableau (*imago*)¹⁰³. Renversant à son tour le jeu de *l'ut pictura poesis*¹⁰⁴, Rubens ne voudrait-il pas toucher au « grandiose » (*magnificus*) préconisé par Sénèque ? Ce n'est plus, comme chez Michel-Ange, l'effroi des victimes qui est chargé de transmettre l'épouvante au spectateur ; le seul rescapé, agrippé à un rocher, a beau se tenir au milieu de la composition, son échelle ne permet pas de saisir son expression et il vaut surtout comme symbole de l'impuissance face à la violence des éléments. Désormais, c'est au paysage, lieu où l'histoire des hommes rencontre l'histoire de la nature, de véhiculer le sentiment du sublime¹⁰⁵ : ainsi le concevront Poussin, Vernet, et encore Valenciennes jusqu'au seuil du XIX^e siècle.

¹⁰⁰ Sur le déluge comme origine et fin d'une histoire cyclique du cosmos dans les *Questions naturelles*, voir Fr.-R. Chaumartin, « La nature dans les *Questions naturelles* de Sénèque », in *Le Concept de nature à Rome. La physique*, dir. C. Lévy, Paris, 1996, p. 177-190, en particulier p. 184-185.

¹⁰¹ Sénèque, *Questions naturelles*, III, 17, 7, éd. cit., I, p. 149.

¹⁰² *Ibid.*, III, 17, 10, éd. cit., I, p. 150. Rien de tel dans le récit ovidien du déluge.

¹⁰³ *Ibid.*, III, 17, 14-15, vol. I, p. 152. Ce passage contient deux fois le terme « imaginem ».

¹⁰⁴ Comme l'a bien montré L. Vergara, *Rubens and the poetics of landscape*, New Haven-Londres, 1982, le traitement du paysage chez Rubens est quasiment indissociable du cadre théorique de *l'ut pictura poesis*, voir en particulier p. 33 *sq.* sur les thèmes du naufrage et de l'orage, ainsi que p. 179-183 pour une analyse spécifique du *Paysage avec Philémon et Baucis*, qui commente l'adaptation picturale du récit ovidien sans évoquer toutefois une connexion possible avec le texte de Sénèque.

¹⁰⁵ Sur l'importance des météores, manifestations de la puissance de la nature, dans l'appréhension du sublime au XVII^e siècle, voir les suggestions de G. Bompiani, « Le Sublime et son climat », préface à Hippocrate, *Airs, eaux, lieux*, trad. P. Maréchaux, Paris, 1996, p. 9-44.

Si, par le goût des ruines qui la caractérise, la culture de Renaissance peut se définir comme une méditation sur le temps qui passe¹⁰⁶, sa peinture semble n'avoir voulu qu'avec fugacité saisir le temps qu'il fait. Certains tableaux, tels *La Tempête* de Giorgione ou la *Sainte Famille sous le chêne* de l'atelier de Raphaël, associent certes ruines et phénomènes météorologiques ; mais alors que les premières envahissaient les paysages peints aux XV^e et XVI^e siècles, les seconds, en dépit d'une ambition défendue par le discours théorique, conservèrent longtemps ce caractère exceptionnel que leur avait reconnu Pline : prodiges picturaux qui, significativement, ressortaient avant tout du domaine hagiographique des événements miraculeux. Presque toujours, ils n'apparurent en peinture qu'à la faveur d'audaces formelles dont la diffusion resta limitée, à l'occasion de sujets et dans le cadre de commandes qui les justifiaient fortement, parfois encouragés, comme autour de 1500, par un climat de terreur collective. Les filiations étroites qu'il est possible de dégager entre les exemples examinés, au-delà du simple niveau de traditions stylistiques, invitent à souligner dans l'approche picturale des météores, pour le dire à la manière de Foucault¹⁰⁷, à la fois une certaine rareté et une récurrence des énoncés. Une indéniable résistance des peintres, sensible pour le cas de la pluie dans la figuration des tempêtes et du Déluge, aurait donc fini par céder, lorsqu'au XVII^e siècle les scènes d'orage deviendront une spécialité en soi et qu'un Pieter Mulier le Jeune recevra le surnom de *Tempesta*¹⁰⁸. De cette charnière ou de cette rupture, dont Rubens est sans doute un représentant sinon un acteur, entre deux moments de l'histoire de l'art abordée de ce point de vue, il reste à rendre compte¹⁰⁹.

¹⁰⁶ Voir à ce sujet S. Forero-Mendoza, *Le Temps des ruines : l'éveil de la conscience historique à la Renaissance*, Seyssel, 2002.

¹⁰⁷ Voir M. Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, 1969, en particulier p. 155-165.

¹⁰⁸ Sur la fortune des motifs de la tempête et du naufrage au XVII^e siècle, voir entre autres L. O. Goedde, *Tempest and Shipwreck in Dutch and Flemish Art. Convention, Rhetoric and Interpretation*, University Park, 1989.

¹⁰⁹ Cet article a été rédigé avant que j'aie eu connaissance des publications de Pascale Dubus qui traitent plusieurs des questions ici abordées. Voir P. Dubus, « Le corps du déluge. Note sur une *Démonstration* de Léonard de Vinci », *Revue d'esthétique*, n° 27, 1995, p. 37-40 ; « Les splendeurs de la *mimésis*. L'éclair dans la théorie de l'art à la Renaissance », *Revue d'esthétique*, n° 37, 2000, p. 49-58 ; « Du drame à la dramatisation : le motif de la tempête dans la littérature artistique de la Renaissance », in *Les imaginaires du vent*, dir. M. Vieignes, Paris, 2003, p. 34-41 ; « La *Tempête* de Jacopo Palma l'Ancien. Notes sur la réception de l'œuvre au Cinquecento », *Revue de l'art*, n° 145, 2004, p. 55-61. Ces recherches examinent en particulier comment la restitution des météores en peinture pose le problème des limites du représentable. Il faut par ailleurs citer le colloque international *Climat, orages, tempêtes. Nature et passion*, organisé par l'Université de Paris-III Sorbonne nouvelle (Paris, 18-21 janvier 2006), dont certaines communications ont concerné la peinture. Enfin, sur la question des tempêtes chez Poussin, on pourra lire C. Nau, *Le Temps du sublime. Longin et le paysage poussinien*, Rennes, 2005, p. 181 sq.

Illustrations

Fig. 1. Bernardino di Betto, dit Pinturicchio, détail de *Enea Silvio Piccolomini part pour le concile de Bâle*, 1502-1507, fresque, Sienne, cathédrale, bibliothèque Piccolomini.

Fig. 2. Paolo di Dono, dit Uccello, détail du *Le Déluge et le Retrait des eaux*, v. 1447, détrempe murale (transférée), 215 x 510 cm, Florence, Santa Maria Novella, Cloître Vert.

Fig. 3. Girolamo di Benvenuto, *Chute de neige miraculeuse sur l'Esquilin*, 1508, détrempe sur bois, fragment de prédelle. Florence, collection Longhi.

Fig. 4. Raphaël, *Vision d'Ézéchiel*, v. 1518, huile sur bois, 40 x 30 cm, Florence, Galleria Palatina.

Fig. 5. Perino Bonaccorsi, dit del Vaga, *Neptune calme la tempête après le naufrage d'Énée*, v. 1528, plume à encre noir, lavis gris, rehauts blanc sur papier gris préparé, 18,6 x 35 cm, Paris, musée du Louvre, département des Arts Graphiques, inv. 636.

Fig. 6. Jacopo Negretti, dit Palma le Vieux, et Paris Bordone, *Saint Marc, saint Georges et saint Nicolas sauvent Venise en abîmant un bateau de démons qui la menaçait*, 1527-1528, 1534-1536, huile sur toile, 360 x 406 cm, Venise, Gallerie dell'Accademia, inv. 516, déposée à l'Ospedale civile.

Fig. 7. Lorenzo Lotto, détail d'un *paysage maritime surplombé d'un ciel d'orage* dans le retable de *Saint Nicolas en gloire avec saint Jean-Baptiste et sainte Lucie*, 1527-1529, huile sur toile, 335 x 188 cm, Venise, Santa Maria dei Carmini.

Fig. 8. Jacopo Zucchi et collaborateurs, *Nymphes de Junon (la neige, la grêle et la gelée blanche)*, 1584-1586, huile sur toile, Rome, villa Médicis, chambre des Éléments, plafond.

Fig. 9. Hieronymus Bosch, *La création du monde*, revers du triptyque dit du *Jardin des délices terrestres*, v. 1510, huile sur bois, 220 x 195 cm, Madrid, musée du Prado.

Fig. 10. Pierre Bruegel l'Ancien, *L'Adoration des Mages dans la neige*, 1567, huile sur bois, 35 x 55 cm, Winterthur, collection Oskar Reinhart.

Fig. 11. Jan Brueghel l'Ancien, *Le Déluge avec l'arche de Noé*, 1601, huile sur cuivre, 26,5 x 36 cm, Zurich, Kunsthaus, Stiftung Betty und David M. Koetser.

Fig. 12. Pierre Paul Rubens, *Paysage avec Philémon et Baucis*, v. 1625, huile sur bois, 147 x 209 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. 690.

Résumé

Dans le cadre des relations entre art et science à la Renaissance, la question de la représentation picturale des phénomènes météorologiques s'avère paradoxale et soulève un certain nombre de problèmes. Alors qu'une solide tradition théorique assigne à la peinture l'ambition de figurer le tumulte qui agite et anime le monde terrestre, la pratique artistique en Italie se révèle plutôt réticente à perturber l'image par des événements climatiques, à l'exception notable de ceux qui, telles les tempêtes miraculeuses, ressortent du domaine de l'hagiographie. Même dans le cas de l'iconographie du Déluge, la pluie est rarement montrée. La représentation météorologique intervient avant tout à la faveur d'audaces formelles, chez Léonard ou dans le cercle de Raphaël, dont la diffusion reste limitée, ainsi qu'à l'occasion de sujets et dans le cadre de commandes qui la justifient fortement, comme dans le milieu vénitien au début du XVI^e siècle, obsédé par la reconversion économique d'une république maritime dans le capitalisme terrien. Dans de rares cas, on peut établir des liens assez directs entre la représentation picturale et des préoccupations savantes, principalement nourries d'Aristote, mais un certain dilemme semble se présenter entre l'illustration des effets météorologiques et la démonstration de leurs causes. Parmi les exemples provenant des anciens Pays-Bas, la poétique du paysage « grandiose » chez Rubens mérite, de ce point de vue, d'être considérée dans le contexte néo-stoïcien. Ainsi, le *Paysage avec Philémon et Baucis* du Kunsthistorisches Museum de Vienne (vers 1625) peut être mis en rapport avec le récit du cataclysme qui devra détruire le monde selon les *Questions naturelles* de Sénèque, dont le peintre semble traduire non seulement une partie du schéma explicatif, mais aussi le registre rhétorique et l'atmosphère justement picturale de clair-obscur. Ce type d'œuvres inaugure un nouvel âge, où les scènes d'orage deviendront une spécialité en soi.