



HAL
open science

Représenter l'ombre au XVI^e siècle : voir, savoir, dessiner

Pascal Dubourg Glatigny

► **To cite this version:**

Pascal Dubourg Glatigny. Représenter l'ombre au XVI^e siècle : voir, savoir, dessiner. Hochmann, M. ; Jacquart, D. Lumière et vision dans les sciences et dans les arts, Droz, pp.231-256, 2010, EPHE, sciences historiques et philologiques. halshs-00493153

HAL Id: halshs-00493153

<https://shs.hal.science/halshs-00493153>

Submitted on 6 Oct 2020

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.

Représenter l'ombre au XVI^e siècle

Voir, savoir et dessiner*

Pascal DUBOURG GLATIGNY

DANS l'imaginaire de l'histoire du dessin, l'ombre tient un rôle de premier plan. Les récits de Pline et d'Athénagore ont servi de mythes fondateurs aux théoriciens de l'art du XVI^e siècle qui voyaient dans la figuration de l'ombre l'origine du désir de mimésis¹. À travers l'ombre, ils renvoyaient la peinture à l'essentiel de son expression, c'est-à-dire au trait, qui souligne son rapport indissociable, physique, avec le corps représenté. L'ouvrage de Stoichita a traité amplement et de façon diachronique de l'aspect symbolique de l'ombre². Dans l'histoire de l'art, l'ombre est également souvent liée à la question de la peinture nocturne, à l'iconographie de la nuit, à l'aspiration de percevoir par la peinture ce que l'on ne voit plus à cause de l'absence de lumière naturelle³. La représentation de l'ombre est un territoire de paradoxes.

Pour les artistes, représenter l'ombre constitue un réel défi tant sur le plan conceptuel que technique relevant d'un savoir spécifique qui s'est constitué progressivement à partir de la Renaissance jusqu'à devenir, au XIX^e siècle, sous l'appellation de « théorie du clair-obscur », l'une des parties essentielles de l'enseignement artistique. D'une part, l'ombre renvoie les artistes sans ménagement aux difficultés conceptuelles de la mimésis, car la représentation de

* Je souhaite remercier Lizzie Boublit et Éric Pagliano avec lesquels j'ai eu de passionnantes discussions lors de la préparation de ce travail.

1. Sur le « dessin de l'ombre », la *skiagraphia*, voir A. Rouveret, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne*, Rome, 1989, p. 13-63.
2. Voir en particulier l'ouvrage désormais classique de V. Stoichita, *A short History of Shadow*, Londres, 1997, trad. française, *Une brève histoire de l'ombre*, Genève, 2000.
3. Voir par exemple M. Cencillo Ramírez, *Das Helldunkel in der italienischen Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts und seine Darstellungsmöglichkeiten im Notturmo*, Münster, 2000 ; Br. Borchhardt-Birbaumer, *Imago noctis, die Nacht in der Kunst des Abendlandes*, Vienne, 2003.

l'ombre portée est à l'ombre naturelle ce que les figures sont à leurs modèles. De l'autre, la représentation de l'ombre, exigeant plus de calcul que d'intuition, constitue l'une des difficultés techniques concrètes des arts du dessin devant laquelle de nombreux artistes butent⁴. Les deux aspects du problème sont indissociables et l'ombre dans le dessin relève à la fois de la figuration d'un phénomène naturel et de la représentation d'une perception.

Si l'on trouve un nombre important d'écrits sur la signification de l'ombre dans l'histoire de l'art, rares sont les études sur les modalités de représentation du phénomène⁵. En outre, théories et pratiques ou plutôt textes et images, ont rarement été mis en parallèle. On ignore largement les pratiques artistiques de l'ombre dans leur diversité, qu'elles soient savantes, abrégées ou qu'elles puisent leurs racines dans la tradition des ateliers. Le témoignage de Léonard reste le plus connu, reste à savoir dans quelle mesure il conditionne la mise en œuvre⁶. Les monographies, en particulier celles consacrées au dessin, sont certes ponctuées de remarques occasionnelles sur l'ombre; on y trouve cependant rarement un cadre général des pratiques de l'ombre. Ces remarques isolées et le plus souvent décontextualisées, ne contribuent pas à montrer si la variabilité de la représentation de l'ombre est ainsi plutôt liée à l'idiosyncrasie, à la culture et à la manière spécifique d'un artiste, ou bien, au contraire, à un éventail de situations de représentation correspondant à une série de méthodes établies. En ce sens, l'article fondateur de Da Costa Kauffman, qui avait montré les techniques d'ombres enseignées notamment dans le codex Huygens et dans la *Perspective* de Barbaro, n'a guère été dépassé⁷. Dans le domaine des sciences cognitives, les recherches récentes de Casati utilisent les représentations artistiques pour

4. « Seguendo essi [gli ingegni incapaci e grossi] solo la parte dell'occhio del volgo, e disponendo a lor voglia la maggior parte con le loro brutte, e sozze pitture, [...] questi sono che pongono le ombre crude, e terminate, e vi [le istorie loro e le loro figure] danno i lumi senza haverne notitia, [...] per piacere a' balordi, sì che prevertono in somma tutto il buono, che alle buone pitture si conuiene » (G. B. Armenini, *De' veri precetti della pittura*, Milan, 1820, p. 56).

5. Voir V. Stoichita, *op. cit.* note 2. Dans une petite publication réalisée à l'occasion d'une exposition de la National Gallery de Londres, Ernst Gombrich avait tenté une « revue des ombres » depuis les mosaïques romaines jusqu'aux photographies de Cartier-Bresson (*The Depiction of Cast Shadow in western Art*, Londres, 1996). Une étude plus détaillée des théories des ombres a été publiée par A. de Rosa dans son *Geometrie dell'ombra: storia e simbolismo delle ombre*, Milan, 1997, p. 15-116.

6. K. Veltman, *Studies on Leonardo da Vinci*, Munich, 1986 et, plus récemment, J. Bittner, *Zu Text und Bild bei Leonardo da Vinci*, Francfort-sur-le-Main, 2003, p. 112-132.

7. Th. Da Costa Kaufmann, « The perspective of shadows: the history of the theory of shadow projection », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 38 (1975), p. 258-287.

comprendre la perception visuelle des ombres d'un milieu culturel déterminé. Ce travail, décliné en plusieurs publications, se développe actuellement sur un corpus d'un millier de peintures du Quattrocento. Il vise à prendre en examen plusieurs catégories d'analyse (le niveau iconographique, ici appelé sub-iconographique, le niveau normatif au regard de la représentation de la nature) et de répartir les œuvres par catégories (peinture sans ombres, ombres d'imitation, ombres instrumentales, ombres virtuoses, ombres en triangles, ombres d'ancrage, marques sous forme d'ombres ayant fonction d'ombre)⁸. Cette approche systématique, si elle contient des outils clairement identifiables et largement utilisables pour l'histoire des pratiques artistiques, ne peut suffire à rendre compte des processus d'élaboration figurative.

Les théories des *lumi*, comme on préfère les désigner à la Renaissance, recourent tous les problèmes liés aux reflets, qu'ils soient colorés ou non, lorsqu'ils sont dus à la projection des rayons lumineux sur les corps et les matières. Dans les sous-catégories de ce thème, on trouve deux types d'ombres, suivant en partie les Anciens qui distinguent *lux* et *lumen*. D'abord, l'« ombre propre », qui produit le relief des figures et des parties qui les composent. Compagnon indispensable de toute peinture de figure, elle façonne l'expression des portraits, assouplit les plis des drapés, fournit le modelé. Ensuite l'« ombre portée », qui inscrit les représentations dans le temps et dans l'espace ; à travers sa représentation, on perçoit si l'éclairage est naturel ou artificiel, on comprend l'heure du jour et la saison de l'année, on distingue les figures du fond, on saisit les rapports d'éloignement et la proportionnalité des figures. Cette ombre contribue à la composition.

La double nature de l'ombre a donné lieu à l'élaboration d'un vocabulaire artistique développé. Pour Léonard, l'ombre propre s'appelle « ombre première » et l'ombre portée « ombre dérivée ». Baldinucci, reprenant une conception qui lui est antérieure, distingue trois types d'ombres : l'*ombra*, ombre propre aux objets, leur partie privée de lumière directe, la *mezz'ombra*, zone de diminution graduelle entre l'ombre et la lumière et le *sbattimento*, ombre portée à proprement parler, c'est-à-dire « l'ombre provoquée sur le plan »⁹. On ne peut toutefois généraliser cette terminologie, car, employant un vocabulaire peut-être plus spécifique aux artistes, Armenini et d'autres auteurs réservent *lume* aux ombres propres et *ombra* aux ombres portées.

8. R. Casati, « Methodological issues in the Study of the depiction of cast shadows: a case study in the relationship between art and cognition », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2 (2004), p. 163-174. Voir également du même auteur, l'ouvrage plus général *La scoperta dell'ombra*, Milan, 2000.

9. F. Baldinucci, *Vocabolario toscano dell' arte del disegno*, Florence, 1681, p. 111.

De leur côté, les philosophes de la nature assument la fonction de formuler la perception des phénomènes naturels, d'en extraire des concepts et d'en proposer au public une représentation le plus souvent verbale mais aussi imagée. L'ombre ne possédant pas d'existence en dehors de la clarté, ils élaborèrent une définition physique de la lumière en distinguant le *lux*, lumière considérée sous l'aspect de sa nature, du *lumen* qui désigne la lumière lorsqu'elle illumine un objet. Les discours sur le *lumen* traitent alors de l'opacité de l'ombre, de sa densité, et donc également de la nature des milieux traversés par les rayons lumineux. Les sciences furent stimulées dans ces recherches par des motivations pratiques. L'ombre constitue en effet l'un des principaux outils de l'observation astronomique, permettant de calculer la hauteur du soleil au-dessus de l'horizon, l'heure et le calendrier, les éclipses, et les autres données liées aux astres. C'est ce que nous enseigne Vitruve au Livre IX (1, 7) consacré à l'analème. Les savants et les praticiens se sont donc interrogés sur le rapport entre les dimensions, l'intensité et la position du corps lumineux face à l'objet qui interrompt le cours de ses rayons et provoque, dans la même direction, les ombres dites fondamentale et accidentelle. Ainsi l'*ombra* et le *sbattimento* des artistes. Direction, forme et dimension de l'ombre sont ici posées.

Que font donc les artistes de ces considérations ? En effet, les peintres développent une compréhension du phénomène de l'ombre qu'ils souhaitent spécifique. Selon Armenini, elle ne contredit pas la conception scientifique mais n'en est pas moins distincte¹⁰.

L'ombre recouvre des problèmes qui dépassent largement le rapport entre le noir et le blanc, l'intensité du trait et comprend naturellement la question de la valeur des couleurs. En effet, dans la peinture, les ombres doivent suivre les couleurs des figures comme les contours¹¹. Dans *L'Areino*, Dolce considère que la « principale composante de la couleur réside dans le contraste entre la lumière et l'ombre auquel on ajoute une teinte intermédiaire qui unit un extrême avec l'autre et fait sembler les figures en relief et plus ou moins lointaines selon qu'il est besoin ; car le peintre doit prendre garde à ce qu'elles restent distinctes en les plaçant »¹².

10. « Ragioniamo del lume che è comune, il quale è il proprio del pittore » (Armenini, *op. cit.* note 4, p. 113).

11. « Non si facciano i termini delle figure d'alcun'altro colore che del proprio campo, voglio dire che far non si deono profili oscuri fra il campo, e le figure, e i campi etiamdio voglion esser fatti con avvertenza » (R. Borghini, *Il Riposo*, Florence, 1588, p. 182-183).

12. « È la principal parte del colorito il contendimento, che fa il lume con l'ombra: a che si da un mezo, che unisce l'un contrario con l'altro; e fa parer le figure tonde, e piu e meno

L'ombre se présente donc comme un moyen de représentation intervenant à deux niveaux. Un premier, élémentaire, qui consiste à donner du relief aux figures et à les situer dans l'espace. Les fonctions de cet outil s'inscrivent alors naturellement dans le sillage de la perspective¹³. Dolce l'affirme par ailleurs dans la suite du texte. Le deuxième niveau est plus abouti et relève, comme nous l'avons dit, des procédés de composition. Il confère aux ombres la faculté de séparer les figures ou de les unir dans des blocs qui contrastent ensuite l'un avec l'autre. L'ombre colorée joue alors un rôle décisif. Son étude requiert une étude spécifique de la couleur et des contrastes simultanés. Toutefois, la couleur est un outil qui complète et affine la signification de l'étendue, de l'intensité et de la disposition des zones ombrées. Elle ne la contredit pas.

Il serait ambitieux, dans les quelques pages qui suivent, de vouloir broser un tableau complet des écrits sur l'ombre du XVI^e siècle, qu'ils soient de tendance scientifique ou artistique. Il le serait encore plus de retracer et de classer par catégories les pratiques en cette matière des représentations, depuis la conception jusqu'au tableau, en passant par toutes les phases de l'élaboration.

Nous souhaitons en revanche aborder la question de façon frontale, même si la réponse ne peut être que partielle. En quoi les modalités de représentation de l'ombre engagées par les artistes sont-elles liées aux conceptions communes de l'ombre en partie formalisées par les vulgarisateurs scientifiques? Et comment ce lien se traduit-il dans la pratique? Il s'agit ainsi de poser quelques questions sur les conditions de représentation de l'ombre par les artistes et de nous interroger sur l'existence ou l'absence de systèmes. Souhaitant examiner plus particulièrement la pratique du dessin, nous nous limiterons à l'examen de quelques œuvres graphiques, témoins des usages visant à mettre en place des modes de représentation des ombres.

Les théories scientifiques et leurs vulgarisations

Pour la période qui nous concerne, c'est-à-dire celle qui précède les études de Kepler et leur diffusion, les travaux sur la lumière se fondent principalement sur une approche géométrique établie par Grosseteste, Bacon et Witelo au XIII^e siècle¹⁴. Avant de discuter les questions de sa représentation, ces auteurs

(secondo il bisogno) distanti, dovendo il Pittore avvertire, che nel collocarle elle non facciano confusione » (L. Dolce, *Dialogo della pittura*, Venise, 1557, f. 39r).

13. G. Bauer, « Experimental shadow casting and the early history of perspective », *Art Bulletin*, 1987, p. 211-230.

14. Voir V. Ronchi, *Storia della luce*, Bologne, 1952.

établissent les conditions de sa perception. N'étant pas de nature matérielle, l'ombre ne peut être perçue qu'en présence de lumière. Plus le corps lumineux émet de lumière, plus l'ombre est épaisse, c'est-à-dire que le contraste entre la partie éclairée et celle ombragée est plus intense. Si la source de lumière est de dimensions égales à l'objet éclairé, l'ombre est de la même dimension. Si la source de lumière est une sphère et qu'elle est plus grande que la sphère qu'elle éclaire, elle forme alors un cône; si elle éclaire un cube, elle forme un trapèze, etc. Plus la sphère lumineuse est proportionnellement inférieure à la sphère éclairée, plus l'ombre, qui prend la forme d'un cône tronqué, est grande. Le problème de la forme et de la dimension de l'ombre est ainsi posé au XVI^e siècle, comme en témoigne le texte qui lui est consacré dans le recueil du poète néoplatonicien Alonso de Fuentes (né à Séville en 1515), une somme de philosophie naturelle bien diffusée tant en Espagne qu'en Italie à cette époque¹⁵. Cette question de la forme des ombres a aussi été expérimentée au XVI^e siècle comme le montrent les discours sur la *camera oscura*¹⁶. On le trouve par exemple dans les commentaires aux Miroirs d'Euclide par Egnatio Danti et dans les autres textes postérieurs plus connus¹⁷. Cependant ces exposés visent plus à démontrer la validité de l'hypothèse de la pyramide des rayons lumineux pour la perspective que pour la représentation de l'ombre. La forme de l'ombre n'y est qu'un moyen, pas un but. Si la question des contours est amplement traitée dans ce corpus, celle de la densité reste ouverte.

L'œuvre de Giovanni Paolo Gallucci, célèbre pour ses recueils de cartes célestes et d'instruments astronomiques, a joué un grand rôle dans la diffusion des théories de John Peckham. La traduction en italien de la *Perspectiva communis* (1593) montre tout l'intérêt que pouvait encore posséder un manuel d'enseignement plus de deux cent cinquante ans après sa rédaction et une diffusion continue attestée à travers l'Europe. La réflexion de Peckham est fondée

15. « Se il sole fosse uguale con la terra, l'ombra che fa lasu, quando va, e corre sotto la terra, sarebbe tilidroides, che vuol dire figura rotonda, la qual cresce egualmente ed è puntata in sù, come pigna [...] se il sole fosse minore che la terra, quando corre sotto di noi, ormarebbe l'ombra che i greci chiamano turboides, o talaroides, che vuol dire comincia in punta e finisce in larghezza, quasi come trombetta [...] Adunque se il sole non è uguale alla terra, ne manco minore, è chiaro che sia maggiore, il quale fa un'ombra che i greci chiamano conoiden, che vuol dire figura che comincia larga e finisce in punta, come pigna o piramide » A. de Fuentes, *Somma della natural filosofia*, Venise, 1558, p. 85.
16. Voir les premiers chapitres de G. P. Brunetta, *Dalla camera oscura di Leonardo alla luce des Lumières*, Venise, 1997.
17. E. Danti, *Gli specchi di Euclide*, Florence, 1573, p. 81-84. Voir par ailleurs ses traités sur les méridiennes.

sur l'observation des astres et en particulier de l'ombre vue depuis la terre lorsque la lune croise le soleil, l'astre majeur éclairant plus de la moitié de l'astre mineur. Il clarifie ainsi la question de la proportionnalité entre l'ombre, la taille de la source lumineuse et celle du corps opaque mais dans le même temps établit la forme pyramidale comme celle de l'ombre et signale l'éloignement du corps lumineux comme facteur d'intensité de l'ombre (fig. 1). On arrive alors à la définition de l'ombre comme absence de lumière, ce qui est prouvé, comme l'écrit Gallucci dans son commentaire, par les ténèbres qui envahissent la terre lors de la mort du Christ¹⁸. Gallucci estime ces théories si importantes qu'il les résume dans le supplément (*Introdutione alla prospettiva*) ajouté à sa traduction italienne de la *Margarita philosophica* du père Gregor Reisch (1599). Cette encyclopédie des arts libéraux, d'une diffusion encore plus large que les textes d'astronomie et d'optique, contient ainsi tout un chapitre consacré à l'ombre. L'ombre y est présentée comme une « sorte de corps opaque » : les corps transparents ne provoquent pas l'ombre, l'ombre est pyramidale à l'image de la forme de diffusion des rayons lumineux et les arêtes du corps opaque déterminent la forme de l'ombre (fig. 2). Comme on le voit, Gallucci ajoute ici au texte de Peckham un certain nombre de conclusions simplificatrices précisément liées à l'exigence de représentation de l'ombre et va donc au-delà de la connaissance du phénomène naturel. Que son objet soit la représentation mentale ou figurée, est une chose plus difficile à déterminer. Quoi qu'il en soit, son exposé nourrit notre connaissance de l'imaginaire figuratif.

D'autres écrits sur les astres envisagent la question de la représentation de l'ombre. Prenons parmi d'autres un curieux ouvrage, le *Discorso et ragionamento de l'ombre* publié en 1551 par Vespasiano Theriaca (Triacca), un obscur juriste romain versé dans la philosophie naturelle, par ailleurs auteur d'un traité de jurisprudence dédié à Paul III¹⁹. Il tente une présentation brève et synthétique des théories alors en vigueur sur l'ombre que le soleil provoque sur la terre. Dans une description astronomique du phénomène, il relate la distinction entre ombre fondamentale et accidentelle, selon qu'elle est produite par des rayons provenant directement de leur source de lumière ou non. Le récit du chevalier qui court après son ombre est une allégorie de la difficulté de saisir un phénomène physique mais immatériel. Au cours de son exposé, Theriaca fournit certaines indications sur les modalités de représentation de l'ombre,

18. J. Peckham, *I tri libri della prospettiva commune*, G. P. Gallucci (trad.), Venise, 1593, f. 8r-10 v.

19. V. Triacca, *De possessione et eius accidentibus*, Milan, Bibliotheca Ambrosiana, vol. XXXI, Y 36 sup.

ce qui dépasse là aussi le cadre de l'examen du phénomène naturel. Il procède à la distinction entre deux types d'ombres selon leurs effets : l'obscurité totale d'une part, l'ombre portée de l'autre. Dans un langage très concret, il prescrit de « placer la pointe d'un compas au centre de la terre et en faisant tourner l'autre [pointe] tout autour de l'extrémité entre lumière et ombre, il se forme un cercle qui ceint et coupe la terre en deux »²⁰. Son propos se concentre sur l'ombre portée mais s'interrompt un instant pour penser la zone intermédiaire. « Progressivement, l'une s'éclaircit et l'autre s'obscurcit, dit-il, que l'on ne peut nommer ni ombre ni lumière mais crépuscule. »²¹ Ainsi la *mezz'ombra* de Baldinucci, mais on insiste ici sur la confusion provoquée par les ombres superposées d'objets proches. Reprenant la question fort ancienne des rayons, il s'interroge pour savoir s'ils sont composés de lignes ou de points. Ici la perception, du moins visuelle et sans instrument, n'est d'aucun secours. Mais la réponse que l'on fournit contribue à façonner l'imaginaire figuratif et, dans un deuxième temps, les pratiques figuratives. Enfin, on prend conscience à la lecture de ce petit livre du chemin parcouru depuis Alberti selon lequel il fallait marquer avec une ligne de séparation la zone ombrée de celle colorée.

La théorie de l'art face à l'ombre

Alors que la théorie des ombres est dépendante de celle de la perspective, ce ne sont pas les traités de perspective, du moins avant celui de Salomon de Caus (1612), qui fournissent le plus d'indications.

Certes, Alberti développe dans le *De pictura* un exposé sur la réception de la lumière (*receptio luminum*), une partie aussi importante à ses yeux que la circonscription et que la composition, mais qui consiste pour l'essentiel à guider le peintre dans l'usage du blanc et du noir dans les couleurs (II-46, 47). On en reste cependant au niveau des préceptes et des catégories des différentes parties de la peinture.

20. « Fernando l'una punta del compasso nel mezzo di la lustrata terra, et girando l'altra attorno per l'estremita tra la luce, e l'ombra, viene a farsi un cerchio, che proprio nel mezzo la terra cinge e seca » (V. Theriaca, *Discorso et ragionamento di l'ombra*, Rome, 1551, non paginé).
21. « Intendendo per essa ombra, e luce, di ambe il mezzo, come più degno, avenga che non solamente di grandezza ma di natura ancora mezzo chiamar si deve perche d'indi quasi da capo e cuore più è fosca l'ombra e risplendente la luce a le circostanti parti dilatandosi viene a poco a poco parimente e discostandosi e scemando sua virtù con farsi l'una tuttavia men oscura e l'altra men chiara finché insieme arrivate con tanto poca forza si congiungano che ne ombra più che luce ne luce più che ombra dir si convenga, ma un terzo nome da l'una e dall'altra acquistando, crepuscolo sia nominato » ; *ibid.*

La théorie des *lumi* la plus articulée est celle de Léonard qui lui consacre une portion assez importante dans ses écrits²². Il fournit des définitions, classe les ombres en plusieurs catégories sur le modèle des différentes lumières, développe la notion d'ombre composée (*composta*), conséquence de plusieurs accidents conjoints de la lumière, traite de la forme des ombres, de l'incidence des couleurs qui composent les figures, etc. Les propositions sont pour la plupart appuyées par la géométrie. Certains cas particuliers sont également traités : l'ombre des arbres et de la végétation ou celle des montagnes et autres reliefs. On ne sait toutefois s'il s'agit d'exemples ou d'exceptions, c'est-à-dire s'il réserve ce traitement particulier à ces situations parce qu'elles sont difficilement modélisables ou s'il les conçoit comme l'application des principes précédemment exposés. On peut s'étonner qu'une réflexion aussi élaborée et aussi précisément pensée pour le peintre n'ait connu aucune postérité dans les traités de l'art du XVI^e siècle, alors que sa théorie de la perspective a largement circulé, quand bien même de façon lacunaire et parfois déformée.

Les théoriciens qui prennent la plume sont moins liés aux considérations scientifiques. Pietro Cataneo, dans son livre d'architecture (1567), constitue une exception. Après avoir repris la définition de la perspective selon les trois modes de diffusion de la lumière (directe, réflexion, réfraction), il adopte la division entre l'ombre, la lumière et la zone intermédiaire (*intervallo*). L'ombre est alors une rupture (*ferimento*) des rayons lumineux que la figuration doit s'employer à qualifier en fonction de la variabilité de la perception visuelle, de la masse interrompant les rayons et du véhicule qui les transporte²³.

Comme bien des fois sur les questions techniques, Armenini (1586) constitue une source d'informations indispensable, même s'il reste plus préoccupé par les effets que par la pratique. Il est en tout cas le seul auteur à nous fournir une vision articulée de la « science des lumières et des ombres »²⁴. Le thème, qui relève selon lui davantage des connaissances que doit posséder l'artiste que des

22. Leonardo, *Libro di pittura*, Florence, 1995, II, p. 361-467.

23. « Mostrandoci la Prospettiva tre sorti di uedere, cioe dritto, reflexso, e ritratto; e insegnandoci, che cosa sia luce, quel che sia ombra, e quel che sia intervallo: e trovando le cause de' visibili, che si veggono, per i falsi intervalli, ricercando il ferimento dei razi per uno o piu lucidi sopra diuerse figure di corpi, e insieme le figurazioni dell'ombra, e delle luci, e gli accidenti del vedere, dello oggetto, e del mezzo, e in che modo il vedere e l'oggetto per la diversità del mezzo si qualifichino » (P. Cataneo, *I quattro primi libri di architettura*, Venise, 1567, f. 1r).

24. G. B. Armenini, *De' veri precetti...*, Ravenne, 1586, p. 79. Dans son édition de 1820 citée note 4, Stefano Ticozzi avait remplacé « scientia » par « accidenti » (p. 104).

recommandations concernant l'exécution, occupe les deux premiers chapitres du Livre II, inaugurant toutefois les instructions techniques. Il est immédiatement fait état de la diversité des usages des bons peintres en ce domaine ; la pratique des ombres n'appartient pas au domaine des normes, mais à celui de la manière propre des artistes²⁵. La pratique répond cependant à quelques règles générales. Il faut choisir l'orientation des ombres et les distribuer de façon homogène. L'une des principales difficultés réside dans le calcul des ombres qui s'effectue comme par un fil perpendiculaire au plan : où se trouvent, dans la figure, les points initial et final ? quelle est son extension ? Selon lui, les erreurs les plus fréquentes résident dans les contrastes trop forts et dans la difficulté à nuancer les zones intermédiaires, c'est-à-dire dans la difficulté à déterminer la densité ombrée par rapport à l'éclairage souhaité. Armenini relie aussi les ombres aux questions de vision et, donc, de perspective. La partie des figures les plus proches de l'observateur doivent être les plus claires et celles qui s'en éloignent doivent être légèrement ombrées.

Raffaello Borghini (1584) tente d'ébaucher quelques règles en fonction des situations qu'il ordonne selon les conditions d'éclairage. En plein soleil, on fait les ombres sombres et les *lumi* éclatants, par temps nuageux, on les fait peu contrastés et sans ombre portée, à l'intérieur, on les accentue, etc.²⁶ Il utilise la notion du contour (*termini*) des ombres, conformément à l'exposé d'Alberti. L'absence de contours est propre aux éléments comme l'eau, la lumière, les conditions atmosphériques. Mais la situation n'est pas si simple. Avec l'éloignement, les contours des figures s'estompent et, pour leur part, les ombres sont aussi quelquefois délimitées par des contours. Il étend la problématique de l'ombre des lumières naturelles développée par les savants à celle des lumières artificielles. Dans le cas d'un fort éclairage intérieur, les ombres portées sont

25. « Prima gli sarà necessario ch'essi [i quali si faticano per saper bene imitare...] sappiano le diversità di quei lumi, i quali usar si ponno diversamente da i pittori buoni » ; *ibid.*, p. 80-81.

26. « Se si fingono le figure al sole fa di mestiero far l'ombre oscura, e i lumi grandi, e chiari, e l'ombre, che si stampano in terra terminate ma fingendosi à tempo nuviloso convien far poca differenza da lumi all'ombre, e a pie di non far ombra alcuna. Se si rappresentano le figure in casa, facciasi gran differenza da lumi all'ombre, e facciansi l'ombre per terra; [...] e se la stanza fosse alluminata da fuoco converrebbe fare i lumi rosseggianti, e l'ombre oscura, e terminate nelle mura, e per terra [...]. Non si facciano i termini delle figure d'alcun'altro colore che del proprio campo, voglio dire che far non si deono profili oscuri fra il campo, e le figure, e i campi etiamdio vogliono esser fatti con avvertenza; percioche essendo la figura chiara fia lodevole fare il campo oscuro, e essendo la figura oscura fare il campo chiaro » (R. Borghini, *Il Riposo*, Florence, 1584, p. 182-183).

si marquées qu'elles doivent se terminer (« sur les murs et au sol ») par des contours. Les ombres propres des vêtements doivent suivre d'une part les lignes de la silhouette et tenir compte, d'autre part, des accidents opaques du vêtement provoquant des ombres que l'on pourrait appeler secondaires²⁷.

Les écrits de Giovan Paolo Lomazzo présentent, comme toujours, un cas à part. D'interprétation difficile, les considérations sur l'ombre sont suffisamment importantes pour mériter qu'on s'y attelle. Lomazzo connaît indéniablement certains textes scientifiques ou du moins, certains ouvrages de vulgarisation²⁸.

Dans le livre III du *Trattato* (1585), il expose les mélanges destinés aux ombres colorées et, vers la fin du livre IV, entièrement consacré à la lumière, il en vient aux ombres. *L'Idée* (1590) contient également plusieurs passages consacrés aux *lumi*. Il établit cinq « parties ou genres » de *lumi*, correspondant chacun à la pratique la plus caractéristique des différents peintres qui font autorité²⁹. Il refuse de discuter la nature même de l'ombre, un débat perçu comme appartenant aux philosophes naturels. Cependant, il suit la classification scientifique, en séparant lumière primaire (« che si divide nel divino e nel artificiale ») et secondaire³⁰. Lomazzo considère la variabilité de la densité de l'ombre en fonction de la nature des corps. Il sépare les ombres selon le point de vue du spectateur, conformément à sa complexe théorie perspective. Les

27. « I panni che vestono le figure deono haver le pieghe di maniera accomodate a cingere le membra di coloro, che vestono che nelle parti alluminate non si pongano pieghe d'ombre oscure, e nelle parti ombrose sien chiare, e i lineamenti d'esse pieghe vadano in qualche parte circondando le membra da loro coperte, ma non in guisa che le taglino, ne con ombre, che sfondino piu adentro che non è la superficie del corpo vestito, e l'ombre interposte fra le pieghe de' panni, che attorniano i corpi sieno tanto piu oscure, quanto elle son piu riscontro all'occhio con le concavità, in cui tali ombre son generate » ; *ibid.*, p.183.

28. M. Cassimatis, *Zur Kunsttheorie des Malers Giovanni Paolo Lomazzo*, Francfort-sur-le-Main, 1985. Sur l'une / luce dans le *Trattato*, p. 65-69 et dans *l'Idée*, p. 82.

29. « *Delle sette parti o generi del lume*. Michelangelo [...] lume terribile ma che con certa argutia d'arte finisce ai suoi contorni delicatamente e fa parer i muscoli e i riflessi loro con tale artificio fatti che si giudicano essere contornati di dietro. Gaudentio ha dato un lume laro e regolato con che ha insegnato il modo che prima non era conosciuto d'esprimere nelle figure dei santi la contemplatione delle cose celesti [...] Polidoro [...] ha avuto una maniera d'allumar acuta fiera e mariale. Leonardo nel dar il lume mostra che abi temuto sempre di non darlo troppo chiaro per riservarlo a miglior loco e ha cercato di far molto intenso lo scuro per ritrovar li suoi estremi [...]. Raffaello ha adato il lume leggiardo, amoroso e dolce. Il Mantegna si è appigliato ad un lume pronto e minuto ma gratiato armonicamente. Titiano ha usato un terribile e acuto lume » (G. P. Lomazzo, *Idea*, Milan, 1590, p. 51-52).

30. *Ibid.*, p. 102.

ombres des corps sont alors réparties entre celles produites par la vue « anoptique » d'une part et par la vue « optique » d'autre part³¹. Il recommande d'une manière générale de faire tomber la lumière du ciel, plutôt que de côté. L'une des erreurs principales des dessinateurs qu'il dénonce est la multiplication des sources de lumière pour une seule figure qui dénote une incapacité à envisager l'éclairage de l'œuvre dans sa globalité³². Cette erreur était également fréquente en matière de perspective.

Il est toujours difficile de trouver dans les traités les raisons de ce que nous observons dans les œuvres, et encore plus de créer des liens de cause à effet entre l'écrit et le visuel. L'intérêt de nombreux artistes de la Renaissance pour l'astronomie est indéniable, mais on aura peine à trouver une œuvre qui soit l'application d'une théorie identifiable. Ainsi, et pour s'en tenir au domaine de la figuration des ombres, en ne prenant qu'un exemple célèbre, il est difficile de penser que les taches ombrées de la lune telles que Cigoli les représente au début du XVII^e siècle sont les conséquences directes de la collaboration par ailleurs attestée avec Galilée, alors que le phénomène est déjà décrit vingt ans auparavant par Borghini, dans un traité qui n'est pas complètement ignoré des milieux artistiques³³.

L'ombre dans le dessin

Parmi les premières illustrations documentant l'apprentissage du dessin, on compte les deux gravures consacrées aux académies de Baccio Bandinelli³⁴. Celle d'Agostino Veneziano, considérée comme un témoignage de la première académie fondée vers 1530 au Belvédère à Rome, montre quelques dessinateurs observant de petits modèles sculptés à la lueur d'une bougie. À l'arrière

31. Sur les différents modes perspectifs de Lomazzo voir P. Dubourg Glatigny, « La question de la perspective matérielle dans les traités du *Cinquecento* », dans *L'artiste et l'œuvre à l'épreuve de la perspective*, Rome, 2006, p. 365-384.

32. « Bisogna adunque prima secondo l'altezza del corpo, immaginarsi il lume alto, come quello del Sole; mà che sia di quella larghezza; acciò che non s'incontra in quello errore d'alcuni che vogliono; che di sopra il corpo due o tre volte s'immagini un lume di cui i raggi si stendano. Laqual cosa è falsissima, perche oltre che tosto volterebbe il lume all'incontro; cotal lume si assomigliarebbe a una facella overo altro fuoco, che allumasse i corpi facendogli generar certe ombre lunghe diuerse, come si vede ne i lumi de i fuochi accesi cagionarsi da i corpi » (Lomazzo, *op. cit.* note 29, p. 239-240).

33. « Le macchie della luna non son'altro che privatione di linee, o parti d'essa luna dell'altro meno spese » (Borghini, *op. cit.* note 26, p. 227).

34. B. Thomas, « The Academy of Baccio Bandinelli », *Print Quarterly*, vol. 22 (2005), 1, p. 3-14.

plan, sur le mur de la pièce, se détachent les ombres étonnamment précises et découpées de leurs propres silhouettes et de celles de plusieurs statues placées sur un meuble. L'ombre n'est ici représentée que comme un double de la figure et ne tient pas compte de la réalité physique du phénomène (fig. 3). Dans la gravure d'Enea Vico « dite de la seconde académie », les apprentis sont toujours affairés à la lumière d'une bougie et d'un feu de cheminée. Les ombres assument toutefois une apparence plus conformes aux conceptions scientifiques : des formes ombrées partent en pyramides au pied des objets, les contours sont assez imprécis, l'intensité volontairement variable. Pour une même iconographie, qui de plus représente des dessinateurs au travail, on trouve deux tendances divergentes de la figuration des ombres : l'une, cryptomimétique, qui, en voulant suivre la nature s'en éloigne largement, l'autre, plus proche de la philosophie naturelle et de ses modèles géométriques de rationalisation.

L'iconographie des pratiques artistiques, c'est-à-dire la représentation des artistes à l'œuvre, témoigne des mêmes variables à l'égard des théories scientifiques que celles observées dans la théorie de l'art dont elles sont l'illustration. L'étude de l'ombre se fait à la lumière artificielle, comme le recommande Alberti (II-34)³⁵. L'ombre diurne n'est en effet pas assez clairement détournée pour être reproduite. Les artistes calquent les ombres diurnes de leurs représentations sur leur observation des ombres nocturnes, ce qui n'est pas sans conséquences.

Après avoir montré la conception générale de l'ombre à la fin du XVI^e siècle puis l'usage et les prolongements que les théoriciens des arts développent sur le sujet, il nous a semblé intéressant de reposer le problème en partant des œuvres. Comment les dessinateurs représentent-ils l'ombre ? Peut-on déceler l'usage de méthodes ou les situations font-elles l'objet d'une solution au cas par cas ? En fonction de quelles situations s'effectue leur choix ? Pour pouvoir répondre à ces questions, il serait nécessaire d'entreprendre une enquête sur de nombreux dessins, ce qui dépasse le cadre de la présente étude. Les quelques dessins constituant l'échantillon qui suit recouvrent les fonctions les plus variées : études de figures ou d'architecture, dessins documentaires ou topographiques, variantes, cartons, etc. Il s'agit en effet de dessins se trouvant à différents stades de l'élaboration. Nous les avons choisis dans l'œuvre de trois artistes de la même période

35. « Fortassis brevior esset via hanc fimbriam ad umbram luminis circumscribere, modo corpus quod umbram efficiat certa ratione suo loco interponeretur » : « Peut-être serait-il plus rapide de circonscrire ce contour sur l'ombre d'une lampe, à condition que l'emplacement du corps qui fait de l'ombre soit exactement calculé » (Alberti, *De pictura/De la peinture*, Paris, 1992, p. 156-157).

possédant des cultures suffisamment variées entretenant des rapports différents avec de potentielles connaissances scientifiques : Federico Barocci (1526-1612), Giovanni Antonio Dosio (1533-1609), Ludovico Cigoli (1559-1613).

Le premier d'entre eux est né à Urbino dans une famille possédant une tradition de fabricants d'instruments scientifiques. Son frère Simone a appris les mathématiques avec Commandino. Il étudia à Pesaro auprès de Girolamo Genga, dont l'expertise en perspective est notoire³⁶.

Giovanni Antonio Dosio est un Toscan arrivé précocement à Rome. Il fut auteur d'un nombre important de dessins illustrant les monuments et les sites des vestiges antiques, dont certains étaient destinés à la publication. Son intention de rédiger un traité d'architecture devait certainement concrétiser ses grandes capacités dans l'invention de l'ornement. Mais ses compétences techniques n'en étaient pas moins reconnues, à tel point qu'à la fin du siècle, il devint ingénieur de la cour à Naples.

Cigoli, qui eut l'occasion de travailler avec Dosio sur le palais Médicis (aujourd'hui Madame), était lui aussi Toscan. Il fut entouré de nombreux lettrés, en particulier de scientifiques comme le médecin Girolamo Mercuriale ou Galilée. Il apprit l'architecture et les mathématiques auprès de Bernardo Buon-talenti³⁷. Durant sa période romaine, il fut naturellement en compétition avec Annibale Carrache et avec Caravage. Défenseur du *disegno* devant l'Académie de Saint-Luc, il est également l'auteur d'un traité de perspective.

Le dessin de Baroque représentant une étude pour un torse avec variante sur le bras droit (Berlin, ex. Dalhem, Kulturforum, 4202, fig. 4) était destiné au Sébastien de la *Crucifixion avec saint Sébastien* de la cathédrale de Gênes (après 1590)³⁸. La position de l'ombre est étudiée en même temps que la forme du bras. Les ombres sont de deux sortes : d'abord des ombres de soutien des contours de la figure, ensuite des zones ombrées d'accompagnement périphériques destinées à créer l'illusion d'un fond. Si l'on considère que les différentes versions ont été réalisées en partant du haut, à droite, et se sont poursuivies dans le sens horaire, on s'aperçoit que l'ombre a été d'abord apposée au-dessus du bras pour progressivement prendre place entre le haut du membre et le flanc en s'intensifiant jusqu'à créer une zone de distinction entre les deux parties du corps. Dans le tableau, ce secteur spécifique est d'ailleurs isolé de la lumière, à l'arrière du

36. G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Rome, 1728, p. 99; G. Baglione, *Vite de' pittori, scultori e architetti*, Rome, 1642, p. 133.

37. F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Florence, III, 1688, p. 95, 108.

38. A. Emiliani, *Federico Barocci*, Pesaro, II, 1985, p. 306-315.

tronc d'arbre auquel le saint est lié. L'ombre périphérique, il semble ici déplacé de parler d'ombre portée, est pensée de façon autonome par rapport au système d'éclairage et sert à rendre non seulement le volume mais aussi l'articulation entre les différentes parties de la figure. L'évolution des ombres internes est aussi révélatrice de la même évolution. D'abord distribuées de manière égale sur tous les contours des masses musculaires, elles se concentrent ensuite autour du pli du coude et alternent : d'abord dans la zone supérieure, puis inférieure, et ensuite dans les deux simultanément. Cette décomposition de l'étude selon des zones montre que la recherche concernant les ombres est spécifique mais indissociable du dessin général. Il semble difficile dans ce cas de penser que Baroque ait eu un modèle géométrique à l'esprit. Il n'en reste pas moins qu'on observe un procédé, peut-être une méthode, d'étude progressive de l'emplacement, de l'intensité et de la définition des contours.

Les deux dessins de Dosio représentent l'obélisque de Saint-Pierre de Rome, l'un sans figures, l'autre avec quelques personnages (Florence, Uffizi 2535A, 2536A, fig. 5 et 6). Leur comparaison traduit l'évolution d'une réflexion. La densité des ombres sur les bâtiments a été revue en fonction des distances et de l'orientation des murs face au soleil : l'ombre du mur de gauche, plus proche, est plus intense que celle du mur de droite, plus éloigné du spectateur et en contact plus direct avec les rayons du soleil. L'intensité des ombres est ici classée en plusieurs degrés d'intensité dépendant de la largeur des éléments perpendiculaires aux rayons du soleil. La façade de la petite maison derrière l'obélisque a été plongée dans une ombre profonde pour marquer son alignement avec lui. Afin d'harmoniser les ombres selon un lieu d'origine unique de la lumière, l'ombre devant l'obélisque, en contradiction avec celle des édifices dans le premier dessin, a été transformée dans le deuxième dessin en une motte de terre. Pour les édifices, l'ombre redouble ainsi le propos de la perspective et emploie des instruments de calcul apparentés. Il en va différemment pour les figures. Au premier plan, chacun des personnages possède deux ombres portées qui ne sont pas parallèles. On pourrait penser à la tentation, fondée sur des connaissances scientifiques, de représenter les ombres en faisceaux, suivant la forme des rayons éclairant la terre. Il ne s'agit donc pas d'une démarche mimétique car si dans la nature l'écartement des rayons est sensible au niveau du globe terrestre, il devient imperceptible à l'échelle d'une place comme celle-ci.

On remarque en outre que l'ombre est incorporée aux figures ; l'ombre propre et l'ombre portée ne formant qu'une seule zone. Sans l'ombre, les figures perdent leur sens et réciproquement. Revenant à la comparaison entre les deux dessins, on peut poser la question de savoir en quoi l'introduction des

figures modifie la représentation des ombres ? Il est logique que les figures ne possèdent pas une ombre dirigée dans une direction exactement identique à celle des édifices : la lumière, empêchée par le grand mur de gauche, se trouve diffractée à sa rencontre. Cette conséquence est donc due à une connaissance, même élémentaire, du phénomène lumineux. Alors que leur apparence générale suggérerait plutôt une ombre massive, l'ombre des figures humaines est représentée divisée en deux lignes ou deux bâtons, suivant l'image des rayons ou des lignes parallèles. Cet usage est assez clairement issu d'une pratique perspective associée à une connaissance des bases de l'astronomie.

Cigoli tient une place particulière dans notre sélection. Il est le seul de nos trois dessinateurs à avoir laissé un traité qui contient un chapitre sur la représentation des ombres (*sbattimenti*), parmi les premiers dans l'histoire des traités de peinture³⁹. Faisant référence aux travaux de Dürer et de Guidobaldo del Monte, il classe les ombres en trois parties selon le rapport de proportionnalité entre source lumineuse et corps éclairé (ombre inférieure, égale ou supérieure). Les règles qu'il fournit, d'inspiration euclidienne, procurent une possibilité fiable de calculer l'extension des ombres par un moyen projectif. La méthode, dérivée de la perspective, sera davantage employée dans les traités des siècles suivants, qu'ils soient consacrés au dessin artistique ou à celui d'architecture. Dans la théorie, on dessine donc les lignes avec la perspective puis on emploie les mêmes ressources pour dessiner les ombres. Mais il n'est pas certain que cette recommandation puisse être mise en œuvre telle quelle dans la pratique, du moins avec cette rigueur géométrique et dans cet ordre.

Le dessin d'un portail avec colonnade (New York, Metropolitan Museum, 80-3-595, fig. 8) pourrait constituer un cas idéal de mise en application de sa théorie. Seule la partie gauche est ombrée, la partie droite, presque symétrique, est laissée en « pleine lumière » : les ombres s'interrompent au centre du portail, au même lieu que certains détails d'architecture. L'ombre est donc constitutive du dessin et n'est pas ajoutée dans un deuxième temps. Alors que les lignes de construction de la colonnade en perspective sont encore visibles, on n'entrevoit pas de lignes de construction du système d'ombres. Le procédé diffère donc et, contrairement aux recommandations du traité, l'ombre n'a pas fait l'objet des mêmes calculs et tracés que la perspective. On trouve en revanche d'importantes variations d'intensité, une question qui n'est pas évoquée dans la solution projective du traité. L'ombre est fort sombre dans le tympan, elle s'allège dans la partie centrale pour redevenir sombre sur le mur d'échiffre et

39. L. Cigoli, *Trattato di prospettiva*, Rome, 1992, p. 141-147.

au sol. Cette disposition est contradictoire : soit on projette une lumière plus intense sur la partie centrale, où l'on imagine quelques personnages prenant place dans la loggia, soit le tympan et l'escalier sont en retrait, ce qui est matériellement impossible. L'intensité de la lumière n'est donc pas calculée en fonction de la source lumineuse, mais en fonction d'un projet de composition dont on étudie ici l'impact visuel.

Dans le dessin du *Martyre de saint Étienne* (Édimbourg, National Gallery of Scotland 784, fig. 9), Cigoli traite d'une autre question. La répartition des ombres est liée à la composition des masses de figures (les bourreaux formant un groupe compact sur la gauche, le saint, isolé au centre vers la droite et, à l'extrême droite, quelques autres figures d'équilibre) et au rapport des figures avec le fonds architectural. De toute évidence, la source de lumière provient de la gauche et le soleil est suffisamment haut, en plein milieu du jour, pour à la fois obscurcir complètement les murailles des douves où se déroule la scène et arrêter l'ombre portée assez vite au pied du mur. Les lumières qui animent les figures sont plus complexes. Elles suivent un axe de gauche vers la droite, éclairant le dos de ceux qui sont sur la gauche pour venir progressivement face au lapidateur principal ainsi qu'au martyr. L'intensité des ombres suit trois ou quatre graduations, guère plus, sans souci de nuancement progressif. Les contours des ombres sont très marqués. La forme des ombres elles-mêmes pose question. Les ombres propres sont appliquées par masses, suivant en certains endroits le drapé. Elles sont de formes circulaires ou ovales et se combinent entre elles. Les figures s'inscrivent dans l'espace grâce à ces ombres, qui ne contribuent pas à accentuer le relief de certaines parties. Ainsi, curieusement, les ombres portées des figures, dont certaines sont très étirées, ne correspondent pas à l'heure suggérée par l'ombre portée sur la muraille. Le traitement de l'ombre est donc différencié entre le fond et les figures. Bellori expose cet artifice qui consiste à utiliser parfois l'ombre dans un champ entièrement éclairé⁴⁰. Trois masses ombrées horizontales – deux au premier plan et une à l'extrémité de la muraille – appartiennent cependant au même schéma de réduction perspectif, conférant à l'ensemble une unité des rapports de distance.

Au terme de ce parcours, il semble difficile de chercher dans les traités les instructions dont on vérifie la mise en œuvre directe dans les dessins. Les ouvrages scientifiques tendent en effet à formaliser la perception d'un phénomène naturel, à lui donner une forme figurée. Les écrits sur l'art établissent

40. G. P. Bellori, *Le vite...*, Rome, 1672, p. 178.

davantage des préceptes que des méthodes. Même le texte destiné à l'amateur, lorsqu'il traite de questions techniques, vise à l'immerger dans la culture idéale des producteurs. Il semble en revanche utile de chercher à saisir, dans tous ces textes, les notions d'ombre qu'ils véhiculent et les modes de représentations qu'ils amorcent. La réceptivité des artistes à ces discours varie naturellement selon les individus et les situations. À travers les quelques dessins que nous avons regardés, on peut toutefois constater que dans chacun d'entre eux, on emploie différentes solutions en lien avec des situations spécifiques. Assisterait-on à la mise en place de solutions plus ou moins prédéterminées répondant à un éventail précis de situations figuratives ? En effet, il semble que d'une façon assez générale, les traitements réservés à l'ombre des figures et du fond sont distincts. Il semble même que le choix de méthodes de représentation de l'ombre soient en partie liées à des catégories iconographiques (architecture, éléments naturels, figures, groupes de figures...). La division *lux / lumen*, si importante pour les traités savants, n'est pas si marquée dans la pratique artistique. Cela est peut-être dû au fait que la nature physique de l'ombre compte peu dans la représentation, et, dans certains cas, l'ombre est même autonome de la lumière et sert principalement la composition. Il est cependant indéniable que les traités d'astonomie ou de perspective, s'ils n'exercent pas une influence directe, fournissent du moins les cadres et les outils d'une pratique qui ne peut se réduire à l'intuition.

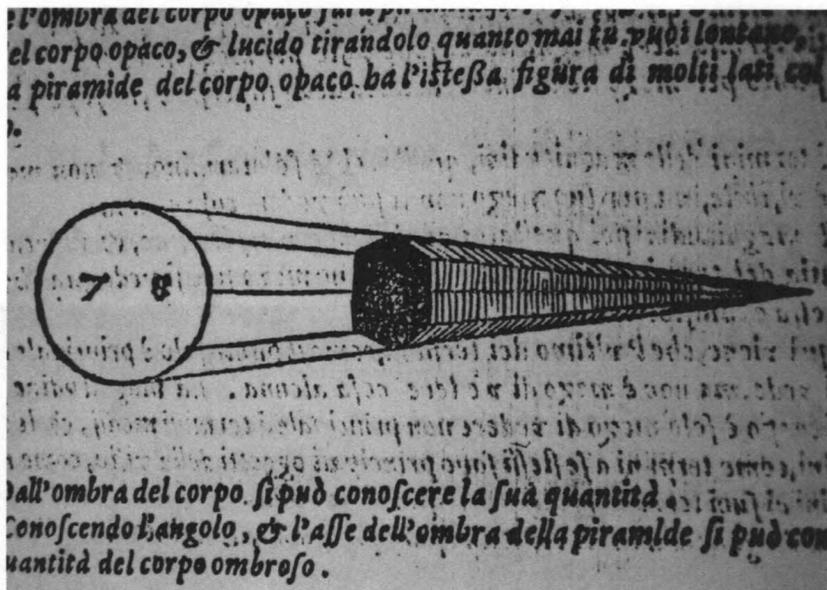


FIG. 1. — John Peckham, *I tre libri della Perspectiva commune* (trad. G. P. Gallucci), Venise, 1593, fol. 9r.

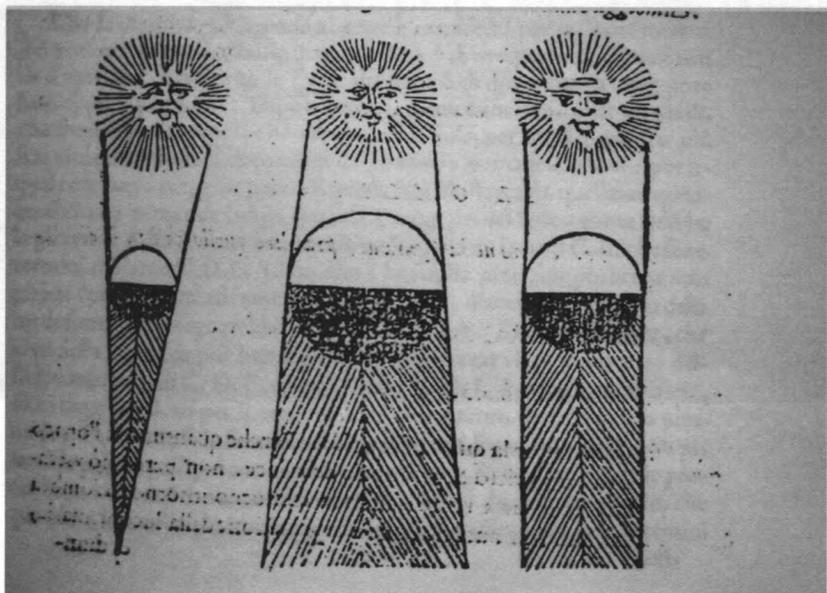


FIG. 2. — Gregor Reisch, *Margarita filosofica* (trad. G. P. Gallucci), Venise, 1599, p. 1131.



FIG. 3. — Agostino Veneziano, *Académie de Baccio Bandinelli au Belvédère*, 1531.



FIG. 4. — Enea Vico, *Académie de Baccio Bandinelli*, 1550.



FIG. 5. — Federico Barocci, *Étude pour un torse avec variante sur le bras droit*, Berlin, Kulturforum, 4202.

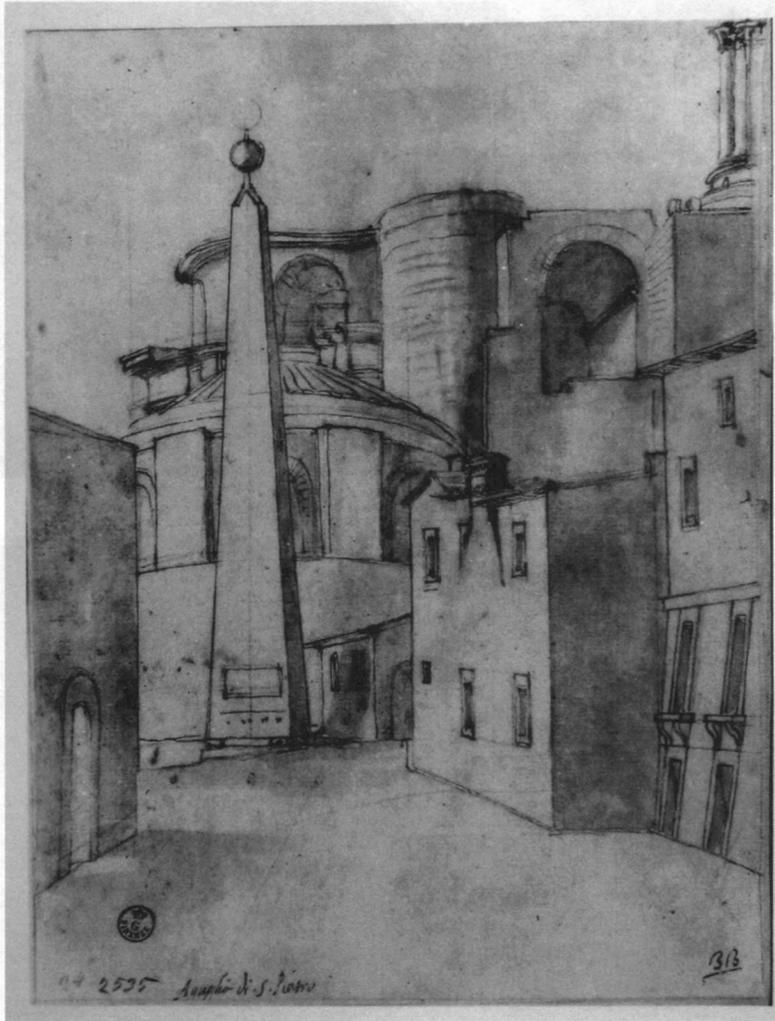


FIG. 6. — Giovanni Antonio Dosio, *Obelisque de Saint-Pierre de Rome*, Florence, Uffizi, 2535A.

erreurs impression

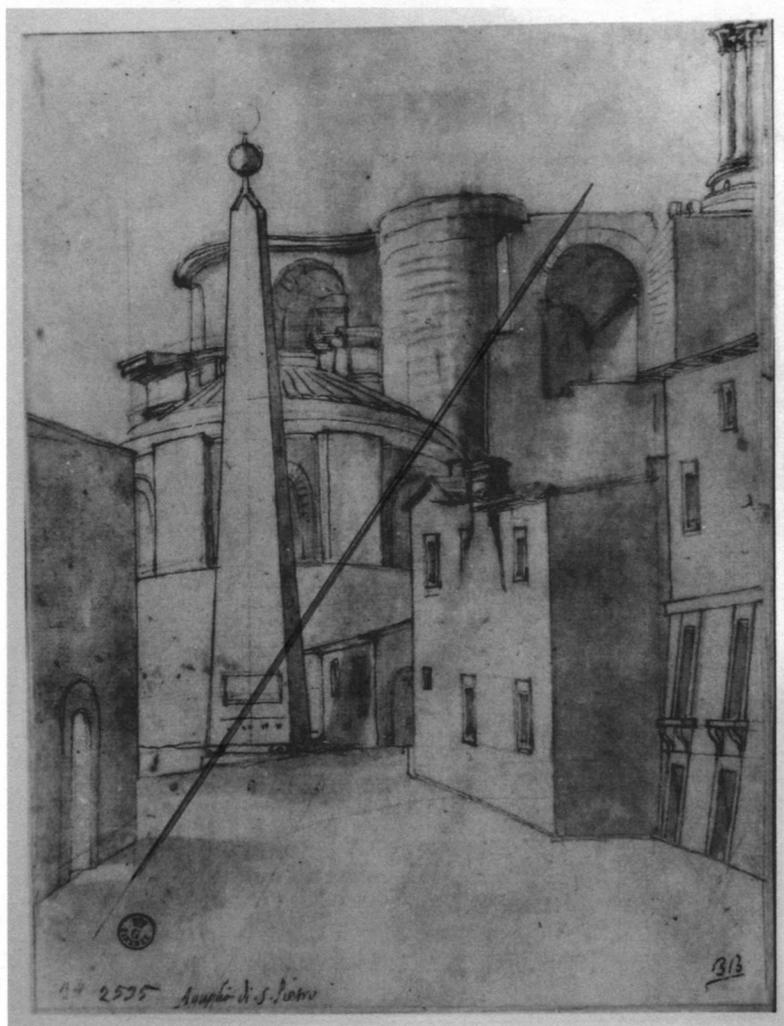


FIG. 7. — Giovanni Antonio Dosio, *Obelisque de Saint-Pierre de Rome*, Florence, Uffizi, 2536A.

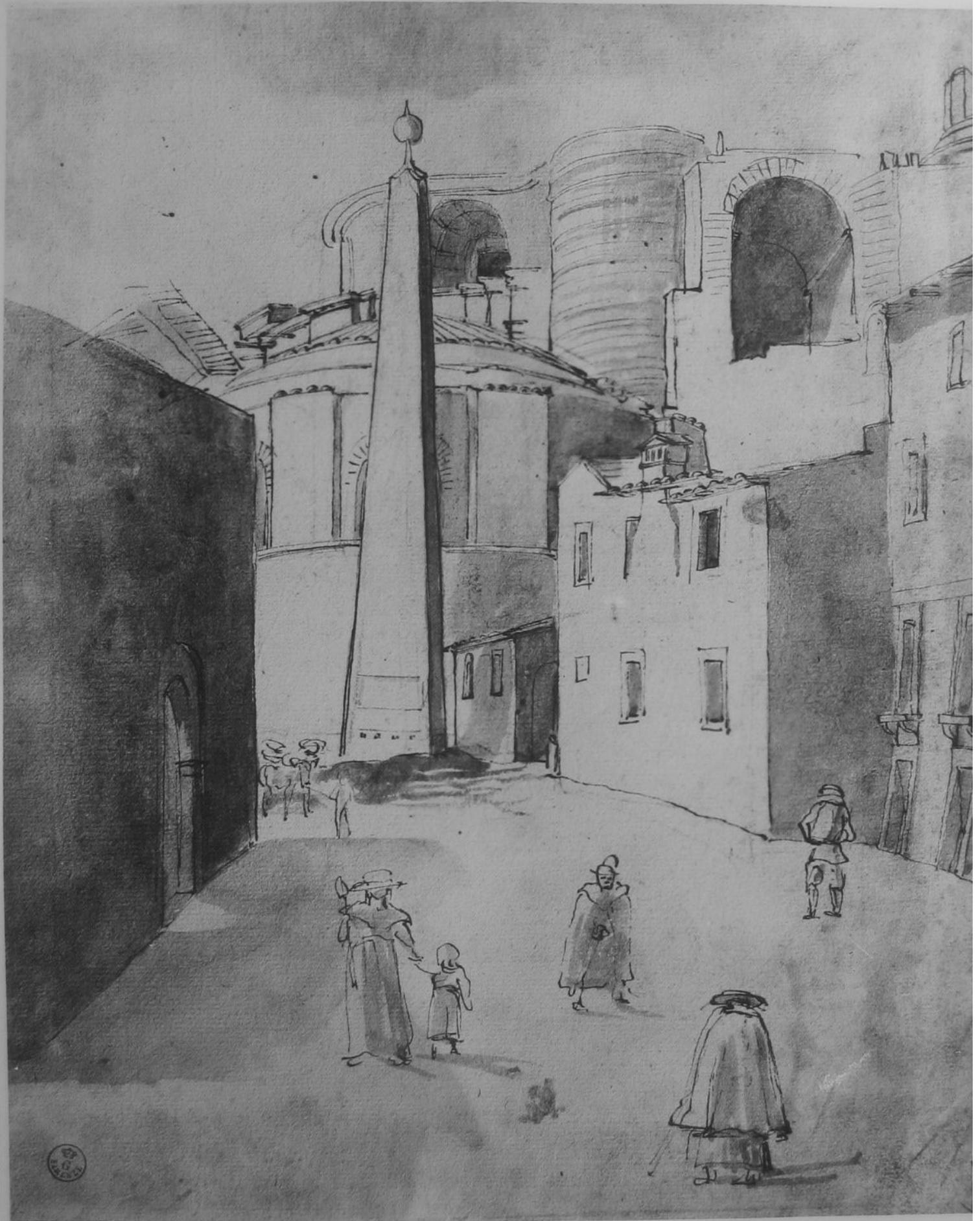




FIG. 8. — L. Cigoli, *Portail avec colonnade*, New York, Metropolitan Museum, 80-3-595.



FIG. 9. — L. Cigoli, *Martyre d'Étienne*, Edinburgh, National Gallery of Scotland, 784.