

Paragone

Débat entre la peinture et la sculpture

Nicolas CORDON

RÉSUMÉ

Le *Paragone* - comparaison des mérites respectifs de la peinture et de la sculpture - est un exercice théorique qui connaît une certaine vogue dans l'Europe renaissante et moderne. Loin d'être l'expression d'un antagonisme stérile, il découle de la place que la Renaissance a donnée à ces deux disciplines en les invitant à tenir sur elles-mêmes un discours théorique. Entre métier et théorie, le *Paragone* donne aux artistes une occasion de penser la finalité de leur pratique, et témoigne en ce sens de leur émancipation intellectuelle et sociale dans l'Europe moderne. Il serait abusif de ne voir dans cette dispute qu'un prétexte, mais la recherche d'un « vainqueur » apparaît finalement moins fondamentale que l'effort d'investigation qui la motive et explique la longévité du *Paragone*. C'est la question plus générale du rapport de l'art au monde qui s'y reflète, de l'Italie de la Renaissance à l'Europe des Lumières.



Giovanni Francesco Barbieri dit Guerchin (1571-1666), Allégorie de la peinture et de la sculpture, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini.

L'enquête de Benedetto Varchi

Au début de l'année 1547, un homme de lettres florentin, Benedetto Varchi (1502-1565), entreprend de consulter

les artistes de sa ville au sujet d'une question apparemment éculée : « De la sculpture ou de la peinture, quel est l'art le plus noble ? ». Il s'agit, pour lui, de collecter quelques avis d'autorité pour préparer un discours annoncé à l'Académie le troisième dimanche de Carême. L'humaniste reçoit huit réponses d'artistes aussi célèbres que Pontormo, Cellini, Vasari, Bronzino ou Michel-Ange sous forme de lettres – ce qui permettra leur publication deux ans plus tard. Chacun fournit les arguments les plus aptes à promouvoir son art de prédilection, exprimant originalité, conformisme ou ironie, selon les personnalités.

Cette enquête critique, toute première du genre, doit être vue comme l'un des résultats majeurs du processus de revalorisation des arts plastiques initié à la Renaissance, visant à inscrire la peinture et la sculpture au registre des arts libéraux, aux côtés de la rhétorique, de la musique ou encore de la géométrie. La consultation présente la « noblesse » de ces deux disciplines comme un fait entendu. La question est simplement de savoir quelle est celle qui doit avoir le pas sur l'autre. Solliciter des artistes et les prier de prendre la plume, découle de leur nouveau statut dans la société, qui depuis le siècle précédent autorise peintres et sculpteurs à tenir un discours théorique sur leur art.

Une discussion philosophique sur la nature et la puissance des arts

Sous couvert d'une mise en concurrence des deux arts, c'est la définition des buts et des moyens de la pratique artistique qui est le vrai enjeu de ce débat ; celui-ci prend la forme d'une dispute ou controverse, concept issu de la rhétorique, désignée par la suite sous le nom de *Paragone*. Leon Battista Alberti, humaniste, architecte et peintre à ses heures, y fait déjà allusion un siècle plus tôt dans son *De Pictura* (1435), ouvrage théorique proposant un modèle de peintre humaniste, également mathématicien et lettré. Une soixantaine d'années plus tard, Léonard de Vinci dédie quant à lui de nombreux chapitres au *Paragone* dans le projet d'un traité sur la peinture qui restera inachevé. Réaction probable aux discussions artistiques tenues à la cour des Sforza à Milan, la prose de Léonard reflète les principaux critères de la comparaison : intellectualité et difficulté du travail, durabilité de l'œuvre, universalité et vérité de la représentation. Ce questionnement sur la puissance de l'art sous-tendu par ce genre de débat est encore plus visible dans les pages que lui consacre Baldassare Castiglione dans son *Cortegiano* (1528).

Dans ce traité de savoir-vivre aristocratique diffusé dans toute l'Europe du xvi^e siècle, le *Paragone* apparaît au cours d'une discussion entre de nobles et savants personnages – parmi lesquels un sculpteur – à propos des honneurs réservés à la peinture durant l'Antiquité. Le dialogue porte essentiellement sur la capacité de chacun des deux arts à imiter le réel, question qui s'affirme par la suite comme la matière la plus stimulante de la comparaison.

Théorie et pratique

Si ces textes témoignent des singularités du débat et de son importance, ils ne doivent pas faire oublier que le *Paragone* est avant tout abordé sur le terrain pratique par les artistes. Sefy Hendler a montré que le sujet est une des grandes sources d'inspiration des peintres et sculpteurs italiens du *Cinquecento*, leur fournissant une problématique particulièrement fertile. Révélatrices d'une réflexion poussée et originale sur la représentation, et privilégiant nettement la figure humaine, des œuvres d'une haute portée conceptuelle voient le jour.

Le *David et Goliath* (vers 1550-1555), peint recto/verso sur un support d'ardoise par Daniele da Volterra, est ainsi exécuté dans le but exclusif – si on en croit Vasari – de répondre aux arguments du débat. L'*Enlèvement d'une Sabine* (1579-1583) de Giambologna n'a quant à lui pas d'autre fonction que de démontrer la virtuosité plastique de l'auteur et de son art ; il offre au spectateur une infinité de points de vue et d'interprétation possibles et n'est baptisé qu'après coup, le thème comptant finalement peu ici.

Au xvii^e siècle, les œuvres directement impliquées dans la compétition entre peinture et sculpture se font plus rares, mais le débat reste vif. Il influence la théorie de l'art formulée par les artistes, comme en attestent les

conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture en France. Loin d'être les relais d'une doctrine figée, les comptes-rendus de ces réunions prouvent l'inventivité du discours des académiciens face à des problématiques liant l'art, sa réception et son enseignement. Le *Paragone* s'y renouvelle, mis à profit par le peintre Roger de Piles (1632-1709) dans le débat sur le coloris ; plus généralement de Piles l'exploite dans la quête d'une « modernité » artistique, fondée sur l'examen des possibilités plastiques pratiques offertes par chaque art plutôt que sur leur seule capacité à imiter la nature par le jeu de la géométrie et des proportions, selon le canon antique.

D'une philosophie de l'art à une philosophie de la connaissance

Réagissant aux positions de J. J. Winckelmann (1717-1768) – père du néoclassicisme et théoricien d'une supériorité absolue des sculptures grecques sur tous les autres arts – Diderot joue encore le jeu du *Paragone* dans l'introduction de son *Salon de 1765*. Il y compare peinture et sculpture, afin de jauger les mérites de l'une et de l'autre dans l'imitation du naturel. Les arguments avancés par le philosophe sont dans leur majorité ceux des artistes et amateurs de la Renaissance, mais Diderot déplace aussi le débat en questionnant la capacité même du matériau (pierre ou pigment) employé par l'artiste à évoquer la sensualité et la vie du réel. Il ouvre ainsi la voie à une analyse totale – voire ontologique – de l'art qu'on trouve au xx^e siècle chez le philosophe Étienne Gilson (1884-1978).

En utilisant l'image de l'aveugle et de son rapport à l'œuvre peinte ou sculptée – déjà présente dans les réponses à l'enquête de Varchi – Diderot démontre par ailleurs le caractère fallacieux de l'illusion picturale. Il s'inscrit ainsi dans une mise en valeur de la figure de l'aveugle et du rôle du toucher dans la connaissance du réel par les Lumières, que l'on retrouve à d'autres fins chez Locke et Leibniz. S'inspirant de cette controverse, la *Plastik* (1778) de Johann Gottfried von Herder (1744-1803) est un raisonnement sur le toucher, préféré à la vue. Le penseur allemand prend une nouvelle fois le *Paragone* à témoin pour prouver la plus grande vérité de l'expérience tactile, et faire de la sculpture un art philosophiquement supérieur à la peinture. Plus qu'une innocente querelle d'atelier – ce à quoi il est parfois assimilé – le *Paragone* se révèle un outil dialectique fécond, aux mains des penseurs européens, pour interroger les rapports du sensible au réel bien au-delà de la théorie artistique.

BIBLIOGRAPHIE

BAROCCHI, Paola, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milan, Ricciardi, 1971-1977.

BAUER, Nathalie, FALLAY D'ESTE, Laurianne, *Le Paragone : le parallèle des arts*, Paris, Klincksieck, 1992.

HENDLER, Sefy, *La guerre des arts. Le « Paragone » peinture-sculpture en Italie, xv^e-xvii^e siècle*, Rome, « L'Erma » di Bretschneider, 2013.

LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La tache aveugle. Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 2003.

Source URL: <https://ehne.fr/encyclopedie/thématiques/humanisme-européen/humanistes-et-europe/paragone>