

Etudes comparées de la Fonction poétique

M. Yves BONNEFOY, professeur

La *première heure* se proposait de mieux comprendre un aspect de l'expérience du peintre — et d'ailleurs aussi, du poète — que l'on pourrait appeler l'**image**, par référence à la phrase fameuse de Baudelaire, qui parle de « passion » à son propos et dit que lui-même lui voue un « culte ». Qu'est-ce qu'une image ? En première approximation, ce qu'on retient d'une œuvre quand on ne perçoit dans ce qu'elle évoque que ce qui tend à faire de ces fragments d'apparence pourtant choisis parmi nombre d'autres un monde en soi suffisant, et d'autant plus attachant qu'il n'est ainsi, mais le sait-on ? que partiel. Le rêve, alors, prend l'esprit, aux dépens du besoin de connaissance. Une *mimésis* prétendue fait levier contre la réalité, ou du moins sa figure conventionnelle. Toutefois, il ne sera pas question pour l'instant de trop précisément définir d'emblée cette composante certainement essentielle de la réception du tableau, du dessin figuratifs. Plutôt rechercher un champ où elle hante la peinture de façon particulièrement forte et claire, ce qui permettra son étude dans ses formes diverses et peut-être contradictoires.

C'est ce besoin qui nous a fait nous tourner vers l'art italien du XVII^e siècle, et notamment l'école romaine. Mais pour aborder celle-ci par le bon rivage, il fallait retrouver ces courants des époques précédentes qui préparent à l'intérêt, à la « passion » pour l'image, et s'en éclairent, d'ailleurs, autant qu'ils aident à la comprendre. Et une autre notion est apparue, qui est sans doute articulable à celle d'image par une dialectique qu'il faudra aussi retracer : celle de **ressaisissement** de l'esprit, à la fin de ces moments où le discours qui rend compte de l'univers s'est dissocié sous l'effet de propositions — d'images, justement — hétérogènes, ce qui prive le signe d'évidence, et porte vertige et angoisse dans le travail de l'artiste, ce témoin de l'état des mots. Du fait d'une contradiction qui est inhérente au langage, de telles phases dissociatives sont fréquentes dans l'histoire mais le besoin de réalité — ou de cohérence, en tout cas — y demeure vif, et ce sont alors ces sursauts, ces « ressaisissements », ces nouveaux départs qui à tout le moins se préparent dans la recherche artistique, laquelle est donc vouée à des crises suivies de résolutions.

On a constaté que des « ressaisissements » nombreux ont eu lieu en Europe au début du XVII^e siècle, et on s'y est attaché d'abord, à la fois pour en préciser la notion et préparer à celui dont se nourrira cette année notre réflexion sur l'image. En Angleterre, c'est un tel fait que reflète chez Shakespeare le passage d'*Hamlet* et *Othello* — ce triomphe du doute sur l'évidence — aux certitudes de la deuxième partie du *Conte d'hiver* : irrésistiblement ce qui est se dégage de sa vêtue de fantasmes, clarifiant ce rapport de l'homme et de la femme qui est le premier à souffrir — depuis le jardin d'Eden — quand se défont ces cohérences du signe par quoi le monde a présence (ou au moins figure). Puis, dans la poésie française, celle d'après la fin des guerres de religion, qui ont fragmenté le « peuple de Dieu », nous avons pris pour exemples, plus longuement étudiés, les œuvres d'ailleurs si différentes l'une de l'autre d'Etienne Durand, de Malherbe : ce dernier qui veut prendre appui sur l'autorité et le prestige du roi pour donner aux mots un sens qui contraindra la nature même, et Durand qui s'est persuadé que tout est « change » sans fin, illusion d'un esprit qui n'est que « vent » ; mais se voue, dans ses *Stances à l'Inconstance*, à l'instant vécu comme à tout de même une plénitude. Dans les deux cas, on constate un désir d'en finir avec le vertige devant le vide des signes — avec la mélancolie —, on voit que la volonté qu'il y ait de l'être recoagule les mots, leur rend la capacité de rencontrer la réalité sensible, d'y reconnaître le « brave new world » ; et c'est cette reprise en main du langage par la parole qui a permis la suite du siècle, « grand » de ce fait.

Ce qui est vaincu, dans le *Conte d'hiver*, ou chez ces poètes français, c'est ce qu'on peut dire le maniérisme, qui naît quand une langue se dissocie, se fragmente et de ce fait en devient opaque, devant le monde, et retient l'esprit à ses propres circuits brisés et problèmes, comme si cet état de ruine en faisait, paradoxalement, du réel, en quoi l'on vient camper dans les débris d'anciens édifices. Des formes simples de ces derniers, qui aménageaient le lieu terrestre, le maniérisme va faire le matériau de fantasmes : et voici de nouvelles raisons pour pratiquer la peinture et de nouvelles façons d'y exceller ou s'y perdre, comme l'Italie l'a montré au XVI^e siècle. De la crise d'où naît le ressaisissement de l'esprit, il n'y avait guère à attendre de manifestations en peinture dans la culture anglaise qui a connu la Réforme et l'exil consécutif des images ; ni de la France, pour des raisons plus complexes, qu'on a brièvement évoquées. Mais l'Italie ! où depuis trois siècles déjà le devenir de la civilisation s'était décidé dans des fresques et des retables ! De fait, de la crispation des grands Florentins du début du Cinquecento — Pontormo, Rosso, Michel-Ange — aux découragements et caprices des médiocres représentants de la *maniera* tardive, immense est le champ de ces recherches parfois géniales mais toujours pétries de contradictions d'où va surgir vers 1580 la volonté de reprendre pied sur un sol plus ferme.

*

Mais avant d'examiner de plus près ce nœud et ce dénouement, peut-être n'était-il pas inutile, en tous cas on l'a pensé, de se souvenir que la peinture italienne avait connu déjà de grands moments, exemplaires, de cet esprit de ressaisissement qui nous préoccupe ; et retour a été fait, brièvement, à Giotto, quand il dissipa les stéréotypes du style « grec », puis sur la façon dont Masaccio déconsidéra le formalisme dont Lorenzo Monaco ou Gentile da Fabriano avaient été, et si à loisir, un si bel exemple. Ce fut aussi l'occasion de souligner au passage que de telles rénovations en peinture ont à l'évidence des liens avec le besoin de la société ; comme dans cette Florence républicaine qui outrepassa au Quattrocento ses limites de ville médiévale, vers les *dolci colli* où la nature prend sens. C'est bien cette valorisation d'une communauté tout entière, et le volontarisme qui en découle — ce mot plutôt qu'optimisme —, la cause la plus profonde de ce sol qui soudain, à la chapelle Brancacci, s'étend si fermement sous les pieds des protagonistes du drame, ouvrant au lieu comme il est pour un savoir empirique. C'est sur ce sol, essentiellement, que les symboles de la tradition religieuse sont rapatriés dans des figures concrètes, qui les soumettent aux lois de la nature, ce qui redouble leur sens qui parlait déjà de l'incarnation ; et il en va ainsi et surtout pour le plus grand d'entre ces symboles, la lumière, d'où chez Piero la *pittura chiara*, synthèse enfin obtenue de l'être sensible en peinture.

On ne s'est pas attardé, toutefois, à ces remarquables exemples de l'évolution dialectique — *solve et coagula*, dirait l'alchimie — de la recherche artistique : sinon pour souligner un aspect de la peinture humaniste qui va nous aider à comprendre les futures dissociations maniéristes. Une contradiction se dessine, en effet, au Quattrocento, qui sera lourde de conséquences. D'une part, donc, une fenêtre qui s'ouvre — mieux vaudrait dire une porte — sur la réalité extérieure à l'œuvre : ce qui signifie autrui comme vraie présence, et qu'il faut se faire attentif à ce qu'il est, autrement dit valoriser le portrait, le placer au plus haut de la poétique (c'est bien le cas dès Masaccio). « *Parmi tous les citoyens, aucune voix tout à fait la même qu'une autre, aucun nez...* », souligne Alberti dans le *De Statua*, cité par Pope-Hennessy dans *The Portrait in the Renaissance*, et cette remarque va loin, elle dit qu'il faut s'ouvrir à la vérité d'autrui au lieu d'essayer de le retenir dans l'écriture de l'œuvre pour l'y priver de soi par ce qui, en somme, n'aurait été que magie. Tout cela d'ailleurs demandé déjà par Dante, dont on sait la capacité de sympathie, et qu'il a écrit :

*Poi che pinge figura,
Se non puo esser lei, non lo puo porre.*

Mais *ogni dipintore dipinge se*, dit par contre dès le milieu du xv^e siècle Laurent le Magnifique, bien placé pour comprendre ce qu'est l'esprit de

domination ; et c'est vrai que tout grand artiste, même soucieux de la connaissance de l'Autre, opère et répète des choix qui le prennent dans le réseau de sa propre langue, faisant autoportrait du portrait, troublant de son éros, qui est mise en scène du moi, sa perception de l'objet. Ce risque fondamental de la création ne peut que s'aggraver quand celle-ci élargit ses bases dans l'observation du monde sensible, il en devient aussi plus aisément repérable — d'où l'inquiétude qui rend sinueuse, c'est-à-dire évidemment, trop évidemment, personnelle, la ligne dont Botticelli sait qu'elle devrait servir, contour précisément observé, la cause de son modèle — et le sentiment d'une contradiction intérieure à la *mimésis* va s'emparer des esprits. Il y a là comme un péché originel de la représentation, qui n'est d'ailleurs qu'un redoublement de celui que le Christianisme associe à la connaissance dès le début du langage ; et que la création artistique puisse ainsi réverbérer le péché, cela provoque une angoisse qui va déconcerter le volontarisme premier tout en précipitant l'évolution artistique par la recherche de solutions — ou de palliatifs — au problème qui se découvre.

Nous avons fait l'hypothèse que ce qui passa pour la solution, mais fut la cause de plus de maux qu'on n'avait cru en guérir, c'est la pensée des néo-platoniciens de Florence, qui fait de la forme une catégorie moins esthétique qu'ontologique — substance même d'une réalité supérieure à celle du monde — et postule l'existence dans l'âme d'une image interne, expérience de forme pure qui peut aider à transgresser le visible, notamment dans le travail de l'artiste. Celui-ci pourra reconnaître grâce à l'Idée toutes les virtualités d'absolu qui dormaient dans son *disegno* ; et la contradiction de l'œuvre serait levée, puisque celui qui interroge la figure de l'être aimé sous le signe de la Beauté transcendante, et le rend ainsi au meilleur de soi, peut lui-même se dégager des plis de l'existence sensible, aux vaines disparités, pour rejoindre l'autre dans l'unité... Pensée certainement cohérente, mais qui empêche la rencontre d'autrui, et celle du monde, plus qu'elle ne les délivre du préjugé de qui les observe : les caractères individuels, qui sont particuliers, c'est-à-dire matériels, devenant une qualité négative, là même où pourtant ils avaient bien dû avoir quelque rôle dans l'attrait exercé sur l'artiste par le modèle. La positivité, la substance s'envolent du lieu de vie, on les cherchera sans jamais pouvoir les rejoindre dans des représentations qui restent grevées de l'irréductible matière, ce sera le plus cruellement vérifiable dans le souci du visage — à preuve le célèbre sonnet de Michel-Ange — et cette rédemption espérée du péché de l'art, conception chrétienne, par la métaphysique grecque des Formes, ne fera donc au total que déplacer la contradiction vécue : elle devient celle d'un optimisme de l'âme, reçue au ciel, et d'une mélancolie de l'esprit, retenu en exil sur terre. Comme l'écrit Ficin dans une page fameuse : « *Les Pythagoriciens et les Platoniciens disent que notre esprit, tant que notre âme sublime reste vouée à la bassesse du corps, est ballotté par une inquiétude sans fin ; et qu'il dort souvent et qu'il est toujours insensé ; si bien que nos*

mouvements, nos actions, nos passions ne sont que les vertiges d'un malade, les rêves d'un dormeur, les délires d'un fou ».

A quoi on pourrait ajouter les « remords de l'artiste », car dans ce nouveau conflit, qui oppose l'en-soi de l'Idée divine au pour-moi, par-moi, de celui qui œuvre, ce dernier ne peut que penser qu'à la moindre complaisance pour quelque chose du monde de la matière il trahit l'Idée : c'est Botticelli qui se lève en pleine nuit, fou d'angoisse, et erre, nous dit-on, à travers Florence parce qu'il a rêvé qu'il s'était marié, belle métaphore de sa crainte — ou de son désir — de l'exister quotidien. L'acte de l'artiste, son aspiration même, se clivent, la douleur apparaît la seule façon qu'il ait d'authentifier son désir, de crier son honnêteté, mais alors voici que là même où Piero della Francesca et l'artisan de Borgo pouvaient travailler côte à côte sont maintenant séparés, d'une part, les grands esprits de nostalgie et d'angoisse, ainsi l'auteur de la *Nuit*, et d'autre part ceux qui doivent se reconnaître — mais non sans amertume car leurs motivations sont bien naturelles — des êtres de ce monde-ci, l'ordinaire, c'est-à-dire des tièdes ou des médiocres. Le tourment n'épargne personne, dans l'atelier du tournant du siècle. On s'étonnerait que l'on n'entre point, quand le Platonisme triomphe, dans une « zone de turbulence ».

D'autant que le sentiment de l'insuffisance essentielle ou accidentelle de l'artiste va trouver alors pour se signifier ou même d'abord se reconnaître un état nouveau du langage, caractérisé par une déconnection, riche de virtualités fantasmatiques, entre les signifiants et les signifiés. Que ce soit aux temps d'avant Giotto ou chez l'Angelico ou Piero — ou Alberti, théoricien du « decoro », de la convenance dans le récit — les signes iconographiques avaient une signification précise et à fleur d'image, l'allégorie était sévèrement contrôlée, le manteau bleu se refermait sans surprise sur la robe rouge et les quelques autres aspects traditionnellement reconnus de la figure de la Vierge, dont le sens s'infiltrait comme en retour dans la couleur bleue : en bref, le signifié était en paix avec le signifiant dans des œuvres qui étaient comme le repos de la parole au havre d'un sacré sans équivoques bien que d'autant plus mystérieux. Quant aux symboles, nous les avons vus rapatriés dans l'être sensible, naturalisés, lumière de Dieu chez Piero dans la flaque d'eau du *Baptême*, ce qui signifie dans la poétique la primauté de l'étude des rapports de continuité entre l'absolu et le monde. Mais avec le néo-platonisme une situation étrange se crée.

Le recours à l'ontologie de la Forme, qui est grecque, valorise en effet les grands textes du paganisme. Et il faut donc supposer, *pax philosophica*, une doctrine unique sous la diversité des formules, ce qui oblige à interpréter les textes rebelles par des allégories parfois étonnantes mais qu'on peut justifier par des pensées comme celle du pseudo-Denys, qui dit que la lumière divine a à passer par le filtre des représentations poétiques, sinon on en serait aveuglé, en tout cas au début des initiations. Et voici donc autorisé à l'heure présente

un emploi tout aussi libre de l'allégorie en peinture, avec des conséquences diverses. D'une part l'initiative est abandonnée, désormais, au poète-théologien, seul capable à la fois de l'intellection et de la figure — c'est Virgile, grand, Dante, retrouvé —, ce qui éteint dans la création le legs religieux des pratiques artisanales, le sens de l'éclat, par exemple, instinctivement perçu dans une couleur de gemme ou la simple rosace qu'a dessinée le compas. Et d'autre part l'écart du manifeste et du supposé signifié — ainsi ces trois Grâces, tout de même si peu voilées, pour signifier des notions théologiques — ouvre, imprévus contenus latents, au foisonnement des fantasmes, avec ce que ce fait laisse craindre, chez quelques peintres, d'ironie, de scepticisme en puissance. Si l'Un aime à se cacher dans l'allégorie, l'ordinaire désir aussi, et la « ruse d'Orphée » n'est donc pas sans quelque péril pour l'alliance de l'art et de la foi : l'équivoque du signe ayant pour effet de détourner de l'art les plus exigeants — comme Michel-Ange quand il écrit :

*Onde l'affetuosa fantasia
 Che l'arte mi fece idol'e monarca
 Conosco or bene, com'era d'error carca*

dans le sonnet LXXVII, vers 1554 — ou de retenir dans les ambiguïtés et les oxymores les esprits que la foi enfièvre mais qui débordent d'un inconscient désormais mal refovable.

Ce débordement, cette complaisance à soi grâce à l'obligeance des signes, c'est certes ce qui eut lieu de plus en plus fréquemment, passé le premier héroïsme, et ce fut là l'atmosphère de ce qu'on appelle le maniérisme, mais aussi l'occasion d'un important témoignage. Car nombre d'œuvres de ces années — et on en a considéré quelques-unes, par exemple *le Martyre de sainte Catherine* de Lelio Orsi, peint vers 1560 à Modène — semblent prendre plaisir à enchevêtrer leur expression propre de façon telle qu'on dirait dénoncé l'enchevêtrement du système des signes dont elles ont hérité. Confusion des plans, couleur antinaturelle, excroissance sans agrément ni raison d'un des éléments du récit, ruptures du décorum — littéralement : indécence —, manque de sympathie affiché, dans le cas des portraits, pour ce modèle qui a le tort de rappeler que le monde existe, digressions, éclectisme étrange ou bouffon dans les références, insinuations que la mimésis pourrait se faire magie, tout se passe comme si l'artiste voulait ainsi souligner que la relation de la conscience et de la réalité empirique s'est dérégulée, décoordonnée. Et ce ressassement de l'aliénation a même quelque chose de positif, il ajoute à la connaissance d'une façon que l'on peut dire moderne, car, à explorer ainsi ce qui est faille ou ambiguïté dans le discours de la vérité, tout ce qui prive le signe d'être le reflet de la chose, le peintre accorde à ce signe, et de proche en proche à tous les mots de la langue, qu'ils ont une autonomie — et en somme une réalité, un être propre, fût-ce seulement dans l'ordre mental — qu'on ne leur avait jamais consenties encore.

Et ce n'est certes pas là une découverte heureuse, malgré ce qui peut paraître simple goût du plaisir, simple esprit du jeu, dans l'art qui se cherche alors dans les cours princières, car il est angoissant de se voir errer dans une immense coquille aux spirales labyrinthiques, on la craint vide de toute vie, on se dit que ce vide, où reparait le diable, qui n'est que la fascination du non-sens, pourrait être la fin du monde. La dissociation de la parole, ces instruments épars, ce corps à nouveau morcelé dans le petit rire du miroir courbe — celui du Parmesan, bel emblème de tout le siècle —, rien de tel pour nourrir la mélancolie, qui est de ne pouvoir faire d'une langue une parole, une mélancolie moins exaltée désormais que franchement dépressive : cela finira en 1605 avec le *Lamento della Pittura*, de Zuccaro, et ne pourra être dépassé, transmuté, guéri que par un ressaisissement, un nouveau départ au plus près des certitudes profondes, irraisonnées, de la vie, et non par l'étude des anciens maîtres que rêve de faire dans ses nouvelles académies la dernière époque du maniérisme.

Afin de mieux comprendre, après le moment du « solve », celui du ressaisissement, du « coagula », on a passé alors en revue les données de conscience qui, dans ce temps qui s'achève, étaient restées positives, c'est-à-dire au contact d'un au-dehors du langage : et susceptibles par conséquent d'être retenues dans la nouvelle synthèse sans qu'il faille penser qu'elles soient pour autant, aucune d'elles, sa cause. Certes le Concile de Trente, en acceptant, bien qu'avec prudence, que les images concourent à la propagation de la foi, leur octroie une responsabilité qui peut détourner le peintre de son vertige devant le monde ; et outre cela, et puisqu'on veut l'œuvre dans des églises qui diront Dieu par sa gloire, voici toléré un luxe du matériau et de l'environnement qui rouvre la chose peinte à la pensée de l'éclat, comme dans l'art médiéval, c'est-à-dire à une attente d'épiphanie qui polarise les signes, crée des courants dans la représentation et peut aider à la dégager de l'abstraction des fantasmes. Mais le vœu tridentin ne s'accompagne pas de propositions concrètes, c'est l'appel d'offres qui tend une page blanche pour un projet qu'il revient au peintre de concevoir.

Et il y a bien aussi la tradition vénitienne, qui a su pour sa part garder le platonisme sur terre, grâce à la sensibilité romanesque héritée de Castiglione, de Léon l'Hébreu, et approfondie par les femmes qui lisent Bembo en langue vulgaire. A Venise on idéalise mais sans chercher à désincarner, d'où toujours de belles années pour l'art du portrait, qu'il soit pratiqué directement ou par le truchement de scènes mythologiques qui parent de leurs grâces les jeunes gens sans les priver de leur être propre : on a regardé de ce point de vue tel Palma Vecchio, *Mars, Vénus et Amour*, et réfléchi à l'autoportrait de Titien dans sa *Salomé*, que Panofsky (*Problems in Titian, mostly Iconographic*, 1969) montre imprégnée de confiance et d'assentiment à l'égard des femmes. De ce côté-là aussi c'est tout un flux de transativité, d'adhésion au monde, répandu également par la pastorale, qui lie la pensée de l'Être à l'expérience du corps

et des choses simples. La pastorale dissipe de sa petite flûte héritée du courageux Marsyas les ambiguïtés déprimantes du maniérisme, elle ose lever les yeux sur la finitude — non sans un reste de mélancolie, sans doute ineffaçable de la conscience artistique — et elle a son texte sacré dès l'*Orlando furioso*, où la noble, l'héroïque Angélique passe avec le très roturier Médor quelques semaines chez les bergers dans une charmante chaumière. C'est là un amour selon la nature, non dans les filets d'une langue troublée par la métaphysique des formes. Mais cette acceptation de l'être instinctif n'empêche pas les deux jeunes gens de graver leurs noms sur des arbres, c'est-à-dire de s'affirmer comme des personnes à part entière, moralement responsables, et dont le vœu de fidélité, qu'il n'y a pas lieu de mettre en doute, annonce une société délivrée du vieux soupçon sur la femme. L'amour profane n'est plus estimé indigne de converser avec l'amour sacré, et la nature peut confier sa beauté au peintre : Titien ne préférera pas l'œillet artificiel à la fleur des champs, en accord sur ce point déjà avec la Perdita de Shakespeare.

La pastorale sert la cause de la peinture, puisque, en somme, elle estime que la nature a résisté au péché originel, qu'elle est belle et que le peintre qui peut la voir, dans sa couleur, sa lumière, parle donc en amont de la parole — qui, elle, a souffert la chute — et peut ainsi travailler plus que le poète à en réparer les aliénations. Le *locus amoenus* est le cadre même où le tableau peut rassembler et faire valoir ce qu'a de bénéfique la terre, et ce que des êtres bien nés savent tout de même en comprendre, d'où tout un champ pour la réflexion du peintre, dont on a suivi quelques étapes en regardant dans *Names on trees*, l'irrésistible petit livre de Rensselaer W. Lee (1977), Angélique et Médor se dégager de leur triste emmêlement chez un Ghisi ou Spranger, hautains ou pervers esprits maniéristes, et se voir nus comme Adam et Eve, mais avec joie autant qu'innocence, puis, par la voie d'un certain superbe Lanfranc — *Angélique soignant Médor*, vers 1605, la *caritas* pour transfigurer l'*éros* — entrer dans les « vrais bosquets » du siècle à venir. De Venise à Ferrare vers Bologne il y a bien au XVI^e siècle un grand apport régulier, le rappel que le monde existe.

*

Il reste que cet art, mûri dans les « poesie » de Titien, n'eût pas existé sans Venise, précisément, la républicaine, la tolérante, sans Venise ni trop loin d'elle ; et que les premiers tableaux où se marque le ressaisissement au cœur de l'autre Italie ne sont nullement de cet esprit naturiste mais des peintures très religieuses. Entrer dans le vif du sujet, maintenant, se porter là où la peinture se ressaisit, c'est s'imaginer en 1583 à Bologne, dans l'église San Niccolò où un jeune peintre de vingt-trois ans, Annibal Carrache, vient de dévoiler sa *Crucifixion avec des saints*, à l'indignation de tous ses aînés... Et pour cause ! Les signes ici, les symboles sont dépouillés de toute ambiguïté,

de toute conscience de soi, ils ne servent plus la spéculation de l'intellect ni le narcissisme de l'artiste, trop retenus sont-ils dans l'espace de la dévotion la plus ordinaire à laquelle ils offrent la médiation de figures qui semblent nées d'un regard direct sur des personnes réelles, rencontrées dans la vie de tous les jours. Et d'ailleurs l'horizon est bas, le premier plan s'ouvre au spectateur, on se sent invité à pénétrer dans l'image pour se mêler à ces êtres qui sont tournés vers un Dieu qui est descendu sur la terre. Quand le retable du Moyen Age se refermait sur son absolu, quand le tableau de la Renaissance, contraint par la perspective, assignait le spectateur à un point précis de l'espace, le gardant ainsi à distance — et dans le maniérisme c'est le lieu même qui se dissipe —, ce tableau de Carrache va au-devant de qui le regarde, il l'incite à tout venir contrôler, comprendre, et le mystère que le croyant place au centre de sa pensée en est ainsi, non diminué, mais bien au contraire débroussaillé, dégagé, ce qui rend le monde, en retour, à sa loi propre. En somme, ce monde existe, au-dehors de notre langage.

Le tableau de San Niccolò, modeste comme il est tout de même encore, et déjà grevé d'un peu de cette éloquence emphatique dont nous verrons plus tard la place et le sens chez Carrache, est donc dans son intention, dans sa sensibilité, un événement qu'on aurait tort de sous-estimer faute de savoir assez bien revivre la situation de l'époque. Cette œuvre a ses avant-courriers, par exemple à Parme, de Corrège à certains Michelangelo Anselmi, mais ils n'ont pas son intensité dans le recourbement sur le hic et nunc, et c'est donc bien chez Carrache — cf. aussi le *Christ mort* de 1582, aujourd'hui à Stuttgart, qui est d'abord la mort, Dieu ensuite — que la révolution a eu lieu, ce qui demande qu'on étudie ce grand novateur avec un intérêt en éveil, même dans le cas d'œuvres « dures » comme, en 1583 encore, cette *Boutique du boucher* qui est tout ce qu'on n'aime pas. Mais le sens de ce peu aimable tableau est de dépouiller l'art du peintre de toute velléité de facile rêverie — sur la société, sur la vie, peut-être même sur la promesse divine —, c'est de polémiquer avec les poétiques de l'idéalisation, ces célébrations à bon marché, et ce n'est nullement exclure la célébration plus profonde, celle qui n'a besoin que de la chose ordinaire. On a là un premier exemple de cette attention à ce qui est, dont va naître le « réalisme » du grand siècle de la peinture, chez un Franz Hals, un Vermeer ou un Velázquez ; et de même les *Enfant qui boit* de sans doute la même année — l'un à Southampton et l'autre à New York — qui sont, pour le dire d'un mot, la dissipation du mythologique.

Que s'est-il passé ? Carrache a voulu voir, voir son objet dans ce qu'il a de purement sensoriel, voir sans aucun savoir préalable, voir par ce simple besoin instinctif, avide, qui semble exister chez tout être au-dessous de ce qu'on peut dire les idéologies du regard : puisqu'on le voit reparaître à tous les moments de fracture dans l'histoire de la culture — chez Rimbaud par exemple, dont les premiers poèmes sont comme à nu ce retour à l'objet déverbalisé. Et voir, réussir à voir, cela crée un courant parmi les stéréotypes de la conscience,

dans leurs intrications d'ambiguïtés, de mirages, par quoi l'horizon se libère, ce qui permet l'expérience directe, non tant des choses particulières, toujours grevées de langage, que de leur tréfonds d'unité, ce réel ultime à quoi se vouent les mystiques. C'est un grand art qui peut naître ainsi, avec ses caractères bien spécifiques dont l'un sera la continuité des figures, leur respiration d'un seul souffle.

Au pays du *disegno*, faut-il le dire, la continuité dans la représentation ne pouvait qu'avoir été un problème. Quand la réalité est visée objet par objet, par un dessin qui veut dégager de chaque chose l'idée, des césures demeurent, entre les figures, que dissimule mais non transcende l'effort de *composition*, ce redoublement de l'intellect qui veut réparer ses propres dommages : on n'aboutit qu'au discours. Et les plus grands peintres ont donc souffert de cette contradiction au cœur de leur art, soit l'avouant, comme Michel-Ange dans le tragique « tondo Doni », qui n'est que solitude de tout, malgré l'entassement des figures, soit apprenant à la dépasser par des procédés de composition qui suggèrent l'épiphanie, ainsi l'emploi du cercle chez Piero della Francesca. Carrache, par contre, nous offre presque, dans son *Assomption* du Prado qui est d'environ 1590, l'introuvable continuité, il la fait même s'étendre à qui s'approche de l'œuvre, et son moyen, c'est simplement qu'il a regardé ses objets avec le désir de les voir, comme on vient de dire, mais aussi en pensant à eux comme on les a dans la vie, dans les situations de l'exister ordinaire qui les emploie par le biais de ce qui en eux est déjà accord réciproque, continuité. Carrache s'attache à une rationalité qui n'est pas celle de la science qui prend recul pour atteindre à l'en-soi des lois de la matière physique, mais celle de la langue parlée, laquelle veut mettre en ordre le lieu terrestre — et celle, donc, du logos divin qu'on y espère virtuel. Ce qui ouvre cette peinture de la réalité ordinaire à la théologie du Verbe incarné et la rend certes capable de porter la Contre-Réforme dans ce champ des images qui lui paraît encore si précieux.

Mais c'est en ce point aussi bien que le ressaisissement du regard dans les mirages du maniérisme révèle qu'il est sa propre origine, et non la conséquence d'une réflexion faite ailleurs : puisque c'est dans la couleur du vin dans une carafe, de la lumière sur son goulot, qu'est née dans *l'Enfant qui boit*, par exemple, et comme en deçà des mots, cette adhésion confiante à la vie qui fait qu'un peintre peut intégrer à son projet qui se développe la parole de l'Eglise post-tridentine. Il y avait « appel d'offres », disions-nous — un appel reformulé à Bologne même au seuil des années 80 par le cardinal Paleotti —, mais Carrache et bientôt l'Académie des Incamminati n'ont répondu à l'invite qu'en fondant sur leur expérience d'artiste, et pourquoi ne pas tenir celle-ci pour quelque chose de tout aussi radical, puisqu'elle sait reconnaître l'Incarnation dans l'objet quelconque en son exister le plus naturel, le plus simple, là où il a cette épaisseur d'imperfection, de hasard que Dieu a bien dû vouloir pour sa création, mais que la théologie ne sait pas

suffisamment percevoir ni surtout aimer, dans sa reconstruction du rapport de l'être humain et de la Promesse.

Le ressaisissement est sa propre cause ; en cela même il est, tout « voir » qu'il se veuille d'abord, un savoir — celui de ce pouvoir que nous avons de fonder, de cet essentiel « libre-arbitre » — qui peut déborder la demande même à quoi il consentira de répondre. Et constater ce fait nous met à pied d'œuvre, pour comprendre un des grands problèmes de la théorie de l'Image. Mais encore faut-il préciser d'abord quelques faits.

Le plus important de ceux-ci est la galerie Farnèse, parce que le travail qu'Annibal Carrache y a accompli pendant des années qu'on peut dire ses plus intenses semble contredire les œuvres de ses débuts. Il ne s'agit pas tant des thèmes, tous empruntés aux mythes ou fables du paganisme, que des décisions stylistiques. Là où, à San Niccolò, on était accueilli, invité à écouter, discuter, là maintenant on est tenu à distance. Et c'est, bien sûr, à cause d'abord de la structure des lieux, une vaste salle dont il faut peindre la voûte, mais c'est aussi du fait du parti décoratif, qui feint d'accrocher des tableaux, avec des chevauchements, parmi des statues en trompe-l'œil, comme pour bien marquer qu'il ne s'agit que d'images comme un collectionneur en rassemble, de ces images qu'on aime mais qu'aussi bien on compare, ce qui semble nous obliger à n'être que spectateurs. La continuité, d'autre part, et la rationalité, sont ici d'une nature nouvelle, le *disegno*, appris de Raphaël quand Carrache est venu à Rome, a reparu, avec à nouveau ses formes « intelligibles » ; et si celles-ci sont unies de façon merveilleusement intime par une musique de conques où souffle une passion très charnelle, l'œuvre est tout de même, au total, une idée de l'Être médiatisée, une unité moins immanente que reconquise. N'est-ce donc pas avoir renoncé au voir et ses conséquences ? Avoir cédé aux séductions d'une langue, d'une culture, fût-ce celles si généreuses des Titiens qu'on voyait alors à Rome — justement, *Bacchus et Ariane* —, et se retrouver empiégé dans cette verbalisation du monde qui substitue à la solidarité du sujet, du monde et d'autrui les nostalgies de l'éros, fauteur d'images belles mais irréelles ? Le ressaisissement n'aurait été qu'un éclair, la Renaissance continuerait, qui avait été si souvent la domination des artistes — peintres, mosaïstes, sculpteurs, combien d'autres ! — par le langage.

Mais attention ! L'éros, la captation de la force de vie par le langage, par ces représentations qui se referment sur leur pure verbalité, empiégeant l'élan des êtres vers l'Un, c'est là un fait de la vie fondamental, un fait dont le Christianisme, aussi bien, n'a pas cessé de faire un problème, dans sa pensée du péché originel, qui n'est que la perception de ce risque de la parole ; et à poser ce problème avec ses préjugés propres, par exemple le dolorisme de la dévotion à la Croix, le pouvoir religieux n'a pas été sans y porter confusion, suspectant les attachements les plus naturels parce qu'ils sont objets de prédilection pour ce désir qui passe par le langage et se laisse ainsi prendre à

sa puissance de rêve, c'est-à-dire de préférence de soi. L'Église a confondu la réalité et sa verbalisation, le bien qui est dans l'une et le péril qui rôde dans l'autre, et de ce fait l'éros, à la fin de la Renaissance, c'est donc aussi l'objet d'une censure illicite, ce qui fait de ses expressions en art un lieu de réalité (réprimée) autant que de rêve — et de la galerie Farnèse un acte peut-être bien plus complexe qu'une première idée, un peu trop rapide, du ressaisissement de l'esprit dans le vertige des signes pourrait inciter à le croire.

Vers 1600, notons-le, beaucoup cherchent en Italie — et d'ailleurs tout autant en France, c'est déjà ce « libertinage » que Pintard nommera « *l'envers du siècle des saints* » — à redistribuer le légitime et l'illégitime dans l'expérience du corps, cette part du monde. Des tableaux vont bientôt vouloir, par allégories transparentes, valoriser le rôle et les plaisirs des cinq sens, et comme c'est souvent sous le signe de la musique des cabarets, où s'éteint cet écho des sphères célestes qui résonnait chez Titien, il y a là un péril encore, par symétrie de la peur chrétienne : on risque de perdre par hédonisme vulgaire ce qu'il y a de décevante de l'Un, de sens du divin, dans l'élan du désir, celui-ci ait-il même les yeux bandés par le rêve. — Dans ces conditions, faut-il croire que l'esprit résolu qui a conçu et réalisé l'immense projet de la galerie nouvelle ait simplement adopté dans sa représentation des amours des dieux une pensée pseudo-antique et facile de l'éros partout triomphant ? N'a-t-il pas plutôt voulu poser le problème de son époque — ce rapport, en somme, à revoir, des amours sacré et profane — en clarifiant les termes, c'est-à-dire en suivant la voie de l'éros, cette fatalité de l'être parlant, mais pour y retrouver les aspects encore censurés de la vie qui pourraient être assumés dans une relation tout de même ouverte — et donc en cela « chrétienne » — de la personne et d'autrui ?

L'hypothèse, en tout cas, en a été faite, en ce point, et on a même pensé que cette démarche en somme dialectique du peintre permettrait de percevoir dans son œuvre — cage de Faraday de l'esprit — et la naissance et les effets de l'« image ». Revenons à cette structure du lieu, les *quadri riportati*, *sovrapposti*, ces scènes enfermées dans des cadres qui se bousculent, comme chez le collectionneur, mais non sans être immergés dans la lourde écume de leurs ornements et de l'or. Ce parti, est-ce pour lutter contre l'envahissement de la *storia* elle-même par l'ornement, comme c'était le cas dans le maniérisme tardif ? Pour — on reprend ici l'analyse de Philippe Morel, « Le système décoratif de la galerie Farnèse : observation sur les limites de la représentation », dans *Les Carrache et les décors profanes*, actes du colloque romain de 1986 — désémantiser les ramifications iconographiques qui avaient mêlé en des œuvres antérieures ornement et scène, lieu de l'imaginaire et lieu de la vérité ? Et cela en accord aussi bien avec la pratique récente de l'Académie bolonaise qu'avec la « nouvelle épistémè » que Michel Foucault a décrite, celle qui dénie et résorbe tout lien de ressemblance ou d'affinité entre le signe et la chose ? Certes, mais concevoir ces somptueux encadrements,

c'est aussi mettre l'accent sur ce qu'ils encadrent, c'est l'exalter, malgré l'obligation qu'accepte l'artiste d'être aussi un décorateur.

Et faut-il alors reconnaître — avec Marc Fumaroli cette fois, « La *Galeria* de Marino et la Galerie Farnèse : épigrammes et œuvres d'art profane vers 1600 », dans les mêmes *Actes* — une célébration que fait de soi la peinture, dans cette salle où tout aussi bien l'on va faire de la musique ? Oui, c'est vrai, mais on n'en conclura pas que cette désignation s'accompagne du sentiment que cet art de virtuosité et de trompe-l'œil a des objets illusoires, la fable même, des dieux qui « perdent la face ». Pour notre part, en effet, nous y voyons bien une ambiguïté, mais entre deux modes d'être donnés chacun pour réel, quoiqu'à des degrés différents. Les dieux de la galerie Farnèse ont une qualité substantielle qui pour n'être pas celle de la réalité hic et nunc, à la fois limitée et plénifiée par la finitude, n'en est pas moins affirmée avec une ardeur, une joie qui ont leur source dans ce qui est, dans la vie, non dans le caprice de la pensée. On pense à Rimbaud écrivant, dans *Génie* : « *Son corps ! Le dégagement rêvé, le brisement de la grâce croisée de violence nouvelle !* » pour refaçonner le matériau de la vie, pour l'illimenter de l'intérieur, et non pour se soustraire aux valeurs et aux évidences d'une pensée de l'Incarnation.

En vérité, ce qu'a voulu Annibal Carrache, c'est — à la fois reconnaissant, explorant, un aspect possible de l'existence, et l'enfermant dans l'image, dûment signifiée comme telle — indiquer qu'il formule une hypothèse ; c'est, disons, visiter la réalité charnelle mais avec encore en esprit l'expérience d'amour chrétien que pressentaient ses grandes intuitions de vingt ans plus tôt à Bologne.

Qu'a-t-il été, tout ce temps ? Celui qui par son sens de l'incarnation s'est retrouvé comme naturellement au service du projet tridentin de propagation d'une parole chrétienne ; mais celui, aussi bien, qui s'y est mis tout de même en peintre, c'est-à-dire en témoin du monde visible, ce qu'autorisait d'ailleurs le fait que l'on voulait bien que ce monde soit l'œuvre de Dieu et même son livre ; et celui qui du coup a rencontré la beauté des corps, par exemple, et considéré qu'il y avait là pour le peintre une dimension de la vie à vraiment comprendre et, qui sait, une responsabilité à ne pas fuir.

On a regardé d'admirables dessins de lui, où cette beauté physique n'est plus une méditation d'architecte, comme la poétique de Léonard l'a voulu pour la Renaissance humaniste, ni davantage le développement d'une forme pure se faisant chair par spirales, comme chez Raphaël, par exemple à la Farnesina, ni la contradiction douloureuse d'une matière subie et d'une idéalité à jamais inaccessible, et c'est alors Michel-Ange, mais ce que constate, sans drame, un regard qui est resté de ce monde, si bien d'ailleurs que c'est là le seuil même de l'art moderne, au moins pour toute l'époque où la conscience saura encore, à la fois, la réalité empirique et la structure cosmi-

que : disons jusqu'à Degas, qui a si souvent un trait si semblable. Ces dessins, pour la plupart des préparations pour la galerie Farnèse, montrent Carrache constatant, donc, la plénitude charnelle, découvrant par la vibration des contours qu'elle peut s'emplier de lumière, qu'elle a une légèreté, une gaieté qu'il n'y a pas de raison d'effacer du livre de Dieu ; et se retrouvant ainsi être de désir mais sans pouvoir en conclure qu'il est pour autant coupable, plutôt induit à penser que c'est le théologien qui a mal conçu le rapport de l'éthique et de l'absolu. Ils le montrent, n'hésitons pas à le dire, se découvrant capable d'un surcroît de conscience, dans l'expérience sérieuse de la vie ; et responsable de sa désignation, à ce moment de l'histoire, responsable d'autant plus fortement et spécifiquement qu'il voit bien qu'un grand artiste a pouvoir de filtrer l'objet qu'il révèle des tentations, associations ou hantises qui en feraient chose impure. Tout le maniérisme est derrière lui, ne l'oublions pas, pas même tout à fait dissipé encore. L'art récent n'a pas été sans perversité et celui qui s'y substitue doit se hâter de comprendre que la peinture n'en est pas moins une des voies nécessaires de la vérité qui se cherche.

« *L'amour est à réinventer* », Annibal Carrache peut-il penser, mais penser, lui, en chrétien encore, car en somme il ne fait qu'inciter le croyant à vivre sa foi, à décider de ses actes, dans une situation de pensée qui ne soit plus faussée, désormais, par les consignes d'un dogme trop étroit : situation que les théologiens eux-mêmes savent l'étouffement de la liberté consubstantielle à la personne qu'a créée Dieu, et donc l'empêchement, condamnable, de tout acte de responsabilité authentique. L'éthique chrétienne est à réviser, estime-t-il, et dans cette perspective, comprenons donc que ce peintre a, en réponse à l'« appel d'offres » que lui a fait la Contre-Réforme, proposé un marché à ses commanditaires théologiens. Acceptant de mettre son art au service de l'Eglise, il demande pour rétribution le droit « d'explorer le champ du possible » du côté d'une joie à exister, et à vivre, qui pourrait être d'ailleurs, remarquons-le maintenant, la grande réponse de Rome aux critiques des Réformés : son *aggiornamento* le plus efficace. Malgré le contenu manifeste du *Cortège de Bacchus et Ariane*, au plafond de la galerie, ou plutôt en sa profondeur, où un bien longtemps perdu se révèle, le peintre sera le collaborateur du Christ, qui n'est pas venu sur terre pour faire souffrir plus encore, ou de la mauvaise façon, mais pour permettre à la joie de se dégager de ce qu'a d'impur, de pervers la parole qui s'est figée, on dit aujourd'hui le fantasme. — Mais il ne serait que cela, ce peintre nouveau, il ne serait que l'honnête témoin, dans la création, du beau qui est le bien, laissant au théologien le soin des ajustements théoriques et au mystique la tâche essentielle de s'avancer dans l'amour. Pas d'expression symbolique des réalités spirituelles dans les peintures de la galerie, pas d'expérience poussée de la musique de l'âme comme quand un Titien pensait que la tâche d'élévation incombait d'abord à l'artiste. Rien que l'examen franc et généreux d'un aspect du monde qu'il appartient à la religion d'intégrer à ses perspectives plus vastes

et à ses extases plus radicales, quand elle l'aura reçu du peintre et peut-être aussi du poète.

Va-t-on trop loin en déchiffrant de cette façon le grand manifeste (en somme) d'Annibal Carrache au palais Farnèse, non, si l'on pense à l'*Aminta* du Tasse, récente, 1573, et si bien reçue, qui célèbre d'emblée le *bella età de l'Oro*, pour sa liberté de mœurs ; et même à la *Galatée* de Raphaël et à cet esprit d'avant le sac de 1527 qui maintenant — le choc bien passé, la ville se perçant d'avenues et se peuplant de fontaines, de grands mécènes payant qui sont des ecclésiastiques, de jeunes hommes d'Eglise se passionnant pour la nouvelle peinture — peut se ressaisir et s'approfondir. Il ne faut pas sous-estimer l'apport spéculatif de la peinture dans ces années décisives. Ce n'est pas le singulier Monsignor Agucchi qui a décidé du programme des *Amours des dieux*, malgré ce qu'en dit Bellori, c'est bien plutôt Annibal qui aura induit son cadet à se retrouver l'auteur d'un important *Trattato della Pittura*.

Et ce qu'il faut retenir aussi, c'est que cet apport de Carrache est donc à inscrire parmi les pouvoirs de l'image, au sens qu'on a suggéré pour ce mot au début de ces réflexions : car le tableau, à la galerie Farnèse, s'est bien resserré, refermé, sur quelques-uns seulement des aspects de l'existence et du monde pour une proposition qui est donc bien ce que l'on peut dire un rêve, malgré son rapport à la vie, et cela par opposition à d'autres façons de peindre qui elles cherchent à voir, à seulement voir, sans rien sacrifier de l'objet. Des premiers travaux d'Annibal Carrache à Bologne, l'*Enfant qui boit* par exemple, à ces *Polyphème et Galatée* ou *Glaucus et Scilla* de Rome, la peinture s'est faite image et l'image y est apparue, en retour, dans une fonction positive : celle, le dégageant, d'atteindre au plein d'un aspect empiriquement décelable, de le formuler, de le proposer. — Reste que c'est peut-être à un prix qu'on n'a pas soupçonné encore, ce qui fait qu'il serait imprudent de clore là ce chapitre. On a indiqué en ce point que la face sombre de l'image existe bien chez Carrache, et qu'on aura à la découvrir.

*

Mais pour ce faire il est nécessaire de se tourner maintenant vers un autre peintre, qui va illuminer le problème. Il n'a pas paru utile de trop présenter Caravage et on s'est d'abord contenté de quelques précisions négatives, pour écarter des vues erronées mais souvent reprises. Premièrement, Caravage n'est pas le « réaliste » qui aurait ouvert la scène de la peinture à des aspects triviaux de la réalité ordinaire pour polémiquer avec la peinture qui privilégie la Beauté ; il peint aussi bien les fruits de la corbeille de l'Ambrosienne que la plante des pieds calleuse des pèlerins de la *Madone de Lorète*, ce n'est pas nous aujourd'hui qui trouverions laids la plupart de ses personnages, simplement veut-il rester neutre quand d'autres peintres pratiquent des valorisations, positives : ce qui laisse la chose à nu, dans un champ de réalité sans

hiérarchies ni propositions de modèles. Caravage ne juge pas ; et même quand cette mise à nu porte sur le corps si *vu*, si présent, du garçon qui joue à être Bacchus dans le tableau des Offices, on ne sent pas chez lui d'esprit de provocation, de goût du scandale, car cette passion de montrer à fond, d'avouer, ce qu'en somme il se plaît à voir — aveu qui ne va pas sans péril, dans le siècle du « vice à ne pas dire » — se marque avec tant de violence qu'on ne peut pas ne pas y sentir le besoin d'assumer la responsabilité la plus haute, celle du vrai, celle qui n'a d'intérêt que pour la recherche du vrai au sein du groupe social.

Ces éléments qui semblent captés du dehors de l'œuvre ne sont d'ailleurs qu'une part de celle-ci, à côté d'autres figures dont on voit bien qu'elles sont tracées de mémoire plus que nouvellement observées, ainsi ces hommes d'âge à belle barbe sérieuse, et jouent le rôle de signes dans le traitement de sujets qui deviennent dès 1600 uniquement religieux. La conséquence est qu'il ne faut donc nullement voir dans Caravage un artiste d'« avant-garde », c'est-à-dire quelqu'un qui voue le meilleur de son énergie à des innovations qui par définition ne sont que partielles. Caravage est toujours à ce plan de réflexion d'ensemble sur l'existence et sur l'être qui a porté le grand art italien depuis Cimabué et Giotto, et aussi bien fut-il apprécié tout de suite, pour cela même, par les plus grands — ainsi Rubens qui visita Rome à de longs moments de 1606 à 1608 — alors que le bas clergé de Saint-Louis-des-Français ou de Santa-Maria della Scala se méprenait sur ses intentions.

Quelles furent les intentions de Caravage ou, disons mieux, quelle est la pensée, pour une part sans doute plus intuitive que réfléchie, qui donne sens à son œuvre ? La réponse est évidemment à chercher au plus immédiat de son art, car celui-ci a été sa façon de vivre sa relation à soi-même, et notamment dans cette mise à nu de tout ce qui est, qui nous a frappé tout de suite, et cette violence à la dire : il suffira de percevoir de ce parti pris les conséquences extrêmes, qui portent sur le langage ou, pour dire mieux, sur la parole. Qu'est-ce, en effet, qu'aller à l'objet dans sa couleur, dans son grain réduits à eux-mêmes, privés de cette atmosphère qu'est le discours des significations, des valeurs — d'où cette impression de cratères du sol lunaire que donnent chez Caravage l'épaule dans la lumière, la paille au sol de l'étable — sinon le reconnaître un silence, une opacité, et dénier de ce fait le sens qu'y portent les mots ? Mais ce n'est pas pour autant s'être défait du langage, car la chose est là tout de même, qui n'existe que par le mot, et d'ailleurs réunir quatre ou cinq sortes de fruits dans une corbeille dit bien le jeu de leur différence, c'est-à-dire l'ordre verbal, avec même quelque allusion — ce flétrissement des feuilles — à ce trouble à son origine qu'on associe à un fruit du jardin d'Eden.

Caravage, autrement dit, existe, et sait qu'il existe, au sein du monde des mots, responsables des situations et des choses, et ce serait aussi bien un

anachronisme que d'imaginer qu'un esprit du XVII^e siècle, nourri de pensée chrétienne, puisse vouloir regarder le monde comme Cézanne l'a désiré devant la Sainte-Victoire, c'est-à-dire comme être brut dont tout langage s'efface, et non comme structure qu'un verbe divin déploie. Mais si Caravage demeure ainsi dans la perspective des mots, il n'y accède pas moins à une position tout à fait extrême, puisque du fait de la neutralisation qu'on a dite, celle du sens, eh bien ces mots ne font pas de phrases : le langage est bien là, mais la parole s'est tue. Qu'on regarde encore cette *Corbeille* : cette découpe des feuilles et des fruits sur un fond nu qui semble d'avant le monde, c'est une séparation de chacune de ces choses, une solitude — d'où ce fantastique latent — autant que leur définition très précise. Le langage s'est fait comme étranger à lui-même. Puis, qu'on se tourne vers le *Bacchus*. La même corbeille est là, et cette fois on peut la croire expliquée, parlée, par son rapport au reste de l'œuvre, mais c'est l'œuvre dans son ensemble qui se révèle, tout au contraire, juxtaposition, non syntagme. La coiffure du pseudo-dieu, par exemple, cette extravagance, immobilise la tête : ce qui fait de la scène un « tableau vivant » et de ce corps et de ce visage une référence à personne d'identifiable, c'est-à-dire de l'étranger, de l'énigme. Quant à la coupe de vin, au bout de ce bras tellement plus vu que vécu, et comme béante elle-même dans la pure visualité, on n'en sent pas le rapport possible avec le projet de boire. Comme on est loin ici du *Garçon qui boit* de Carrache, regard sur le mystère de la vie, non sur l'énigme de l'apparence !

Chez Caravage tout se sépare de tout, c'est comme cela que tout est silence. Et quand, dans cet autre petit *Bacchus* dérisoire, l'*Enfant mordu par un lézard*, il y a, cette fois, un cri, et même rendu, à dessein, visible, cette expression est si purement instinctive, si brutalement biologique dans cet instant si privé de sens, qu'elle n'en est qu'un redoublement du silence.

On a analysé aussi la *Bohémienne* du Louvre, œuvre qui semble parler — les Gitans, leurs mœurs, cet anneau volé à ce jeune homme qui rêve, une vraie scène de genre — sauf que la plume sur le chapeau est tout à fait immobile. Ce sismographe n'énonce donc que l'intensité d'une distraction, et on est si loin dans cette torpeur que tout le sens s'évapore. Que de tableaux chez Caravage pour constater ce qu'on a donc droit, au total, de dire l'effacement de la parole au sein des mots, l'assèchement de cette eau parmi ces pierres ! Mais cela ne se marque de façon vraiment déclarée, absolument nue, que dans les œuvres les plus anciennes. Dès que Caravage s'attache à un sujet religieux, un déplacement de l'attention se produit, sans pour autant que la parole reprenne.

Et pourrait-il en être autrement, puisque le Christianisme est au contraire, et fondamentalement, de proclamer la valeur de la parole, soit par l'idée de la Création, soit par l'Évangile ? De fait, dans la *Vocation de saint Mathieu*, le Christ appelle, l'élu entend la voix qui lui vient de Dieu, et si un autre des

assistants, le jeune homme, semble, lui, se refuser, les yeux rivés sur son argent sur la table, on le sent quand même bouleversé... Nous entendons donc des phrases, dans ce tableau, et pouvons agréger au sens de ces phrases nombre des aspects les plus neufs de l'œuvre, par exemple cette lumière qui tombe sur cette rue comme par le soupirail d'une cave. — Reste que le Christ y apparaît moins l'interlocuteur de Mathieu, dont on va suivre l'histoire, qu'un être établi ailleurs, dans l'absolu, voué au somnambulisme d'une expérience incommunicable ; et que Mathieu ne pourra le suivre, en fait ne le suit déjà, qu'en rupture avec son apparence grossière, si peu marquée des signes de quoi que ce soit de mystique. La scène évangélique est bien racontée, mais sur l'arrière-fond d'une transcendance qui réduit à rien son récit. Et c'est donc du silence encore.

Même dépassement du discours du monde, malgré la nécessité de récit, dans les *Cène à Emmaus*, de la National Gallery et de la Brera, et surtout dans *le Ravissement de saint Paul* auquel on s'est plus longuement arrêté parce que ce sujet, populaire au XVI^e siècle, permet de replacer l'œuvre de Caravage au terme de toute une chaîne d'autres, où il y a le rude Michel-Ange de la chapelle Pauline. Ces œuvres, toutes, sont des récits, souvent saturés d'allégorie ; et Caravage, au contraire, désamorçe tous les repères, tous les symboles. La route de Damas, dans son tableau ? Mais ce pourrait être aussi bien un fond d'écurie, dans ce cloisonnement que resserre une nuit épaisse. Saint Paul ? Mais n'est-ce pas qu'un cavalier maladroit, que vient de renverser sa monture ? Si cette lumière vient du ciel ou d'une lanterne fumeuse, rien ne l'indique et c'est le cheval — près des deux tiers du tableau, robe somptueuse et opaque comme les fruits de la corbeille d'un an ou deux antérieure — qui répand dans ce jeu des clairs et des sombres l'indication en définitive majeure, un silence, celui de la vie d'avant le langage. Saint Paul comme saint Mathieu a reçu un appel, mais le tableau ne proclame pas pour autant que le divin communique avec le monde. Lorsque la Grâce fulgure, c'est pour prendre de son côté de l'esprit celui que sa foudre touche, et le voici un étranger sur la terre, où ne fait que croître l'énigme.

Ce qui est fort éloigné, au total, de la pensée tridentine d'un Dieu qui parle dans l'univers, on se sent là bien plus près des églises réformées qu'a inquiétées l'intuition gnostique d'un Dieu séparé du monde, comme chez un Borromini — qui a été l'objet d'une digression — et cela sur de nombreux plans. D'une part, on peut relever le nombre inusuel, même pour l'époque, des représentations d'apôtres dans l'œuvre de Caravage ; une vingtaine, et dans beaucoup des tableaux les plus importants. Pourquoi, sinon parce que la vocation va de pair avec l'incrédulité, voire la trahison — dont elle finit par triompher — d'où autant d'occasions accordées au peintre de rencontrer sa hantise, qui est peut-être, au plus profond, de craindre de se laisser prendre au piège gnostique, le pessimisme. D'autre part, c'est tout le fameux problème de la lumière caravagesque, du « clair-obscur ». Il est logique en effet

qu'aient disparu tôt dans l'œuvre la pratique de la fusion vénitienne de la lumière et de la matière — la « lumière *nature* », dira Rimbaud — et avec elle le paysage, significativement marginalisé par le groupe serré des figures dans le *Repos pendant la fuite en Egypte*, ces antipodes du même sujet chez Carrache.

La lumière chez Caravage ne vient pas du soleil terrestre, pas même de la nuit où brilleraient des étoiles, comme chez son contemporain exact, Adam Elsheimer, qui en évoque si mystérieusement les reflets, les rumeurs, la profondeur respirante dans sa *Dérision de Cérés*. Mais ce n'est pas pour autant ce que répand une lampe, et là gît une des différences les plus significatives du peintre et de ceux qu'on nomme caravagesques, par exemple un Trophime Bigot peignant *Saint Sébastien soigné par sainte Irène* ou, imitateur plus occasionnel, Lanfranc dans sa belle *Adoration des bergers* (vers 1606-1607, coll. privée, Angleterre). Les sources ponctuelles, lumière qui vient d'un point de ce monde, métaphorisent dans ces tableaux l'Incarnation, permettent l'espérance, disent la foi. Il n'en va certes pas ainsi dans l'*Adoration des bergers* de Caravage : là ni l'enfant ni l'ange ne sont la source de la lumière, et s'il en existe un foyer c'est en dehors du tableau, en un point qui serait à gauche du peintre s'il participait à la scène, et semble donc, puisqu'en fait il est au-dehors, n'être qu'un fait de son monde à lui, c'est-à-dire ce qu'il emploie pour s'orienter dans son lieu obscur, et rien de plus.

C'est une lumière de recherche, en somme, de connaissance tentée, seulement tentée, un phare d'ici qu'on voit rencontrer ses objets, les délimiter, chercher à y forer une profondeur, vers la présence qu'on sent qui respire là, dans la nuit du monde, — mais qu'on voit aussi se laisser arrêter, à peu près toujours, par des pans d'étoffe ou une épaule ou des jambes nues, et c'est alors un éploiement de la qualité sensorielle, une plage pour le bonheur d'être peintre, mais sans vraie joie car c'est renoncer au mouvement qui allait vers l'Autre, c'est trahir la présence pour la matière. Les taches claires sur du sombre, chez Caravage, ces étendues d'une couleur à la fois intense et éteinte — comme on parle de chaux éteinte —, ce n'est pas la pénétration de l'être par la lumière, celui-ci se révèle sous ce pinceau aussi impénétrable qu'il l'était par la voie du marbre chez Michel-Ange, c'est un étalement en surface où risque de grandir la tentation esthétique, comme le saura Gentileschi : sauf que Caravage, bien sûr, en fait, lui, l'occasion d'une autre sorte de connaissance, celle de sa limite essentielle, de son exil.

Et bien ambigu, au total, cet éclairage de Caravage, chrétien par son ambition, désespéré dans son fait ; mais clair tout de même est l'enseignement que le peintre en tire, autant que la conviction qui l'a habité dès l'origine : l'acte du Christ, son incarnation, n'aurait de sens, de portée que s'il était repris, revêtu par l'être humain, mais voici que cet homme-ci, Caravage, aussi ardente ait pu être l'inspiration qui l'agite, se laisse arrêter en chemin,

délaisse le cœur pour le regard, risque de se laisser leurrer par cette vision du dehors que l'on peut nommer l'esthétique et qui, fondamentalement pessimiste, ne peut que l'inciter à se replier sur lui-même. Ce que dit, clairement, le « *chiaroscuro* » de Caravage, c'est que rien ne vaut que la compassion mais que celle-ci est impossible, au moins dans son cas ; et qu'à peu de prix cette beauté que l'on bâtit de ses propres choix, de ses propres représentations du monde, mais qui dans ce filet nous voue à l'égoïsme, c'est-à-dire à penser que l'Incarnation n'est qu'un rêve, à quoi il faut renoncer.

C'est ce que répètent — et pour finir peut-être transcendent — les grands tableaux des dernières années, sommet de l'œuvre, les *Funérailles de sainte Lucie*, 1608, à Santa Lucia de Syracuse, et la *Résurrection de Lazare*, à Messine, 1609. Lucia quasi lucis via, celle qui s'arrache les yeux pour ouvrir la voie de la lumière intérieure, c'est bien ce que Caravage veut être, mais dans ce trou qu'est le monde nulle lumière ne vient d'en haut — ici aussi l'éclairage a sa source en dehors du tableau, à côté du peintre —, et le voici tenté de ne retenir de la vie que les deux immenses fossoyeurs, amère évocation du rapport de Dieu et de la matière. Avec la *Sainte Lucie* on touche à bien noir dans l'expérience de Caravage. Mais quelques mois plus tard, l'œuvre de Messine sait dire quand même une espérance. Ce n'est pas que l'on sache que Lazare va y revivre, malgré son geste de Christ en croix. Ses membres ont une rigidité qui impressionne bien plus que les bandelettes dont Giotto les emmaillottait. Mais s'il est vrai qu'il pourra répondre à l'appel du Christ, n'est-ce pas du fait de ce bouche-à-bouche métaphysique qui le relie à la femme penchée sur lui, soit Madeleine, soit Marthe ? Icône, ces deux têtes ensemble, au sein du vaste tableau, icône d'une réalité transcendante, l'amour humain, que voici désigné comme la cause profonde de la résurrection sinon du corps en tout cas de la confiance en la vie.

Après quoi on se dit que le secret de Caravage, c'est moins la compassion qui enrage de ne pas être absolue que l'expérience d'un manque en sa propre vie de Lazare dérivant déjà vers sa tombe : le manque, dès l'origine sans doute, d'une présence aimante qui lui eût donné plus de foi dans les aspects de la vie que sa peinture saccage. Son secret, c'est la faim de cet amour, la réclamation pour soi de ce qu'il s'angoisse de ne pouvoir donner, du fait même du manque qui l'a frustré. Et l'indication, dans cet ultime tableau, c'est que s'il avait eu cet amour, Caravage se fût levé, il aurait marché, la vraie vie eût été possible.

Et juste cette remarque : on a souvent voulu voir en Caravage — à cause d'œuvres comme *l'Amour vainqueur* ou de lourdes ambiguïtés dans même des scènes religieuses, par exemple *le Sacrifice d'Abraham* — un peintre érotique, de façon bien plus marquée et brutale que Carrache. Mais l'érotique chez Caravage n'est que l'aveu sans délectation ni provocation d'une pulsion subie de façon si violente, opaque, fatale, qu'elle ne peut signifier pour lui qu'encre une fois la nuit du monde. C'est l'aveu sans joie d'une énergie dange-

reuse qui ne sera que matière, ne remuera que néant, si elle n'est pas employée à d'autres fins que soi-même. Un « memento mori » en somme, comme ces crânes dans les *Madeleine* du temps. Le désir est partout chez Caravage, l'éros ne se prive pas de lui bâtir une scène, c'est le *Bacchus*, mais l'un et l'autre ne sont que le chiffre en creux du dépassement dont il rêve — un dépassement qu'on hésite à dénommer *agapé*, car celle-ci est une fête dont ce grand esprit a perdu l'idée. Plutôt est-ce la *caritas* dont était né chez saint Augustin le dolorisme.

*

Caravage pour oublier Carrache, la galerie Farnèse, « la jeunesse aimable, héroïque, fabuleuse, à écrire sur des feuilles d'or », tout cela. Pour oublier l'art aussi bien, et Rome bien sûr, ce triomphalisme, ce faste. Nous voici devant un problème qu'il faut d'abord correctement formuler. Ce qui n'est pas si facile en raison d'une dissymétrie qui fausse la perception des données.

Caravage est évidemment un bien plus grand peintre que Carrache. Mais qu'est-ce que cela signifie, sinon qu'il y a en lui ce que nous avons appris à tenir pour, précisément, la grandeur, à savoir l'implication de l'artiste — en l'occurrence ce désespoir, qu'il refuse, cette violence — dans l'œuvre même, dont ne délivre aucune croyance en plus, comme encore c'était le cas avec l'attestation de l'Idée, fût-elle désespérée, chez Michel-Ange. Caravage a inauguré l'art moderne, lequel est son propre lieu, voire sa propre prison, et tout de lui est là devant nous, ce qui nous permet de le bien comprendre. — Réciproquement, toutefois, il faut peut-être se demander si cette naissance d'un art qui se confond avec l'expérience du créateur, et l'exprime, ne nous rend pas insensible à d'autres sortes d'efforts, qui pour aboutir à bien moins dans l'œuvre, où on ne les verra pas, n'en ont pas moins des fins qui ont valeur pour l'esprit.

On a observé, en ce point, que, pour ne pas se marquer dans ses tableaux, le drame ne fut pas moins un des aspects de la vie d'Annibal Carrache, avec dans son cas aussi le sentiment d'un échec. Annibal est jeune encore, quand la fin de sa vie approche, il est en pleine possession de sa science de peintre et de son jugement, dira son ami Agucchi ; et pourtant il ne peint plus guère, achevés en 1603 les travaux de la galerie, et cela du fait, dit le même, d'une mélancolie dont on peut suivre en effet les signes depuis ses débuts à Bologne, non seulement dans des textes — *Malvasia*, *Felsina Pittrice* — qui le montrent sous le « manteau de la folie », débraillé comme Hamlet devant Ophélie, mais dans ses autoportraits, celui de Parme et celui surtout, « au chevalet », des Offices. Carrache n'a certes pas attendu d'être mal payé au palais Farnèse pour se laisser aller à la dépression, c'est du sein déjà d'un deuil quasi nervalien qu'il a fomenté dans cette galerie en somme hors du monde son rêve d'un âge d'or.

Et on peut remarquer aussi que la contradiction là cachée ne fut pas tout de même sans s'établir et se signifier explicitement à d'autres points de son œuvre ; c'est alors ce recours à la « rhétorique », disons plutôt ces moments d'éloquence creuse, qui ont un caractère d'aveu. Il n'y a dans un discours, dans une œuvre, cette enflure, que l'on sent vide, que lorsqu'une parole comprend que ses signifiants lui échappent, faute de les avoir assez fortement enracinés dans une expérience, et tente alors de rester crédible par simplement la « terreur » : n'exagérant les gestes de sa prétendue conviction intime que pour qu'on suspende son jugement devant elle, seule façon de ne plus percevoir la faille de plus en plus clairement béante entre les faits et les signes. De ce point de vue tout projet de codifier le geste humain, par exemple, de donner un sens à des yeux au ciel, à la main qui se frappe la poitrine, incite déjà à ce terrorisme et va permettre au doute naissant de prospérer en secret.

Et comme la mélancolie est en fait le doute le plus radical sur la valeur des signes, à ce niveau profond où ils sont là pour médiatiser l'unité de l'Être et en préserver ou non la présence dans nos pratiques, rien d'étonnant que Carrache dès son jeune âge — Carrache mélancolique et donc fasciné par ce qui lui semble leur vide — ait signifié celui-ci en laissant s'infiltrer du vide, dans l'expression des sentiments les plus hauts, entre les signifiants et le sens. En fait, il faut remarquer encore que ce mal de l'expression n'a affecté dans son œuvre ni les grands moments de ce « ressaisissement » dont il fut question au début ni, d'autre part, ses travaux de la galerie Farnèse. L'enflure de l'éloquence n'est perceptible que dans ses travaux religieux, et si ce fut quelquefois dès les années de Bologne, c'est surtout et de plus en plus aux temps romains, pendant ou après les *Amours des dieux* : le plus frappant de ces cas étant *l'Assomption de la Vierge*, de Santa Maria del Popolo, parce qu'alors il est là en concurrence directe avec l'autre *pictor egregius in urbe*, Caravage, et semble devant lui crier, du coup, sa défaite autant qu'affirmer qu'il a pourtant une foi.

Pourquoi cette inquiétude ? Eh bien, revenons à la galerie Farnèse dont nous avons cru pouvoir dire, avant d'évoquer Caravage, que cette superbe image avait une « face sombre », qu'il faudrait faire apparaître. L'œuvre en a une de lumière, on l'a vu, qui se confond avec la révélation, avec l'expression d'une vérité : sa sensorialité, sa sensualité qui sont et doivent être un aspect fondamental de la vie, quelque chose d'irréfutable.

Mais, et voici qui repart de la première impression de la galerie, dite plus haut, cette vérité n'est pas née d'une réflexion sur des êtres en situation effective d'existence, comme c'est le cas chez Caravage, il n'y a eu — c'est précisément cela une « image » — de rassemblement, de déploiement, d'analyse de ces caractères de l'existence que sur simplement le support, la « souche », d'une figure de celle-ci — ces belles évocations d'Ariane, de Mars, voire même de Polyphème — qu'on peut dire une généralité, un peu

comme c'est le cas pour l'espèce par rapport à l'individu ; et des conséquences s'ensuivent, dans la « proposition » même faite par Carrache à son temps, et dans son efficace possible, qui outrepassent, nous semble-t-il, de beaucoup la simple réflexion que voulait ce peintre sur le licite et l'illicite dans la pratique chrétienne de la sexualité et des sens.

En se vouant, en effet, à cette seule observation des aspects sensuels de la condition humaine Carrache ne peut que rester au plan de notions, de mots, qui sont faits pour des formulations générales, et non pour les situations plus complexes de l'existence particulière. Il peint, en somme, comme la langue elle-même parle, donnant à l'équation *ut pictura poesis* une de ses solutions les plus simples. Mais que se passe-t-il quand on reste ainsi sans réticence au sein d'une perception que les mots contrôlent si aisément ? Comme le désir, aussi biologique soit-il dans son origine, ne connaît son objet que par le langage, il va n'être que plus enclin à se laisser retenir — par ces mots sans liens au vécu — à des situations de rêve, il va se faire plus fortement que jamais ce rêve de soi — et cette construction corrélatrice du moi — que l'on peut appeler l'éros, foncièrement irréel et égocentrique.

Et c'est là, pour nous, retrouver le problème de l'Image, c'est en mieux voir la présence, mais aussi bien le péril, au cœur même de cette peinture qui se vouait à plus de réel. Là même où Carrache proposait de « changer la vie », et une façon pour le faire, il n'y a eu qu'une représentation du monde, trop cohérente et satisfaisante pour n'être pas que partielle, un codage des mots qui efface des êtres toute présence effective : c'est-à-dire, d'abord, autrui, et, dans l'échange avec celui-ci, cette unité même de tout, cet absolu, que le premier « ressaisissement », vers 1583 ou 1584, avait éprouvé de façon si forte dans rien qu'un peu de vin dans une carafe. L'unité, l'expérience de l'unité, on ne peut plus y songer dans la situation nouvelle qu'en raffinant sur le rêve, sur ses beautés, autrement dit en se vouant à la Forme, ce qui explique d'ailleurs pourquoi la galerie Farnèse a les « amours des dieux » pour thème et si belle réussite. Les dieux ne sont-ils pas au-dessus des simples mortels que parce qu'ils contemplent plus directement et pleinement qu'eux cette Forme pure qui n'est, en dernière analyse, que ce qu'une langue rêve quand elle ne veut savoir que soi-même, cristal de relations insoucieuses des existences ?

Or, ce que maintenant il faut rappeler, c'est que la pensée chrétienne à laquelle Carrache s'est adressé, pour lui faire proposition d'une pratique nouvelle, n'est nullement, pour sa part, ce consentement au langage. Tout au contraire, elle est le refus de se laisser contrôler par ses exigences métaphysiques, elle veut en briser le règne, qu'elle identifie à la mort même de l'âme, elle se veut la parole qui transgresse toute notion, tout système, toute idée convenue du monde. Le Christ est foncièrement cette révocation de l'Image. Il cautionne de sa souffrance un nouveau devoir, qui est de refuser les formes stéréotypées — et donc aliénantes — de la parole, c'est-à-dire d'aimer ce qui

est et non ce qui a figure. Voilà ce que croit le chrétien, et voici ce qui demeurait, en dépit de toutes les équivoques, tricheries ou inconséquences, au cœur du grand sermon projeté par l'église post-tridentine.

Il s'ensuit que Carrache ne pouvait, comme il l'eût voulu, établir le dialogue avec son grand partenaire : et non à cause de quelque chose d'irréductiblement non chrétien dans sa conception de la vie sensible, mais du fait de l'empiègement de son intuition dans des vocables trop généraux pour dire autre chose que la qualité, l'apparence, ces fauteurs de rêve et de solitude. Il veut se rappeler une part injustement condamnée de la vie, montrer que la chair n'est pas que ce qui sépare de Dieu, mais il dit cela en sacrifiant à ce rêve, à l'éros, qui est précisément ce que le Christianisme dénonce, comme facteur de l'oubli de Dieu. — Et là, bien sûr, est son inquiétude, et ce qui explique cette grandiloquence qui va si vite affecter les travaux qu'il accomplit pour l'Eglise. Ce geste trop accentué pour que sa crédibilité n'en soit pas ruinée, ces expressions qui ne nous sont que théâtre — pensons au *Saint François* de Venise, à la *Pietà avec quelques saints* de Parme, à la *Madone à l'enfant* de Dresde —, c'est la conséquence et, dans l'excès même, l'aveu de son manquement de peintre, ami des beautés de la forme, à cette rude intuition chrétienne du *hic et nunc*, de la valeur absolue de l'individu, qu'en son cœur pourtant il accepte. Et il lui faut donc vivre cet écart — durement, n'en doutons pas, c'est là sa mélancolie qui se fait dépression et mort — quitte à rêver parfois d'un recollement : la beauté, tout apparence soit-elle, étant tout de même, comme dans l'architecture romaine, un moyen pour signifier l'ordre, les équilibres d'une sagesse, le stoïcisme, c'est-à-dire une dimension d'existence, sous le signe des fins dernières. Tel est le sens, selon nous, du beau tableau du Louvre, la *Pietà avec saint François et la Madeleine*, qui est de 1607, semble-t-il, et compte donc parmi les derniers. Car le Christ est ici un athlète du monde antique, endormi après sa course bien préparée et victorieuse. Faute de savoir dire la mort, la résurrection, la vraie transparence du cœur, la forme peut au moins contribuer à la maîtrise du caractère, au déni des tentations humbles. Cette *Pietà* nous mène aux abords de la poétique néo-classique.

Nous n'avons plus, en tout cas, à nous étonner des encadrements du palais Farnèse : cette désignation du tableau, là même où les sujets auraient pu se fondre dans la fluidité d'un ensemble, c'est moins pour glorifier les pouvoirs de la peinture que pour rappeler que l'on est là, hélas, sous son emprise bien spécifique, dans ce champ de l'Image où s'est dissipée la présence. Et plutôt nous faut-il penser que cet empiègement, chez Carrache, était après tout dans l'ordre des choses, malgré son point de départ. Car les commandes mêmes qu'il a reçues du milieu ecclésiastique dans sa carrière de peintre y préparaient toutes les premières : qui n'ont pas été le seul fait de communautés de croyants, mais l'initiative pressante de cardinaux de l'entourage des Papes, qui furent bien plus soucieux de bâtir une civilisation séculaire, avec ses fastes et

même ses plaisirs, que de revivre le Christ ; et voulurent d'ailleurs remployer dans la nouvelle Jérusalem tous ces vestiges d'Athènes qui y demeurent : copies, le plus souvent, mais où la métaphysique des Formes continue de parler et de séduire.

C'est en fait l'Italie tout entière, gorgée d'images depuis des millénaires, qui ne peut, quel que soit son rapport au Christianisme, que se tendre à elle-même le piège : comme ce fut le cas si évidemment à l'époque maniériste, que nous comprenons mieux maintenant que nous avons vu chercher et échouer Carrache. Et voici qu'une grande question se pose, qui outrepassa le peintre de Bologne tout en en découvrant la valeur ultime, une question qui nous reconduit à cette chapelle de Santa-Maria del Popolo où le *Saint Paul* de Caravage écrase de son énigme la Vierge d'autel aux bras en vain grands ouverts.

Que voyons-nous là, en effet ? D'abord que les deux « grands » de 1600-1610 sont à l'opposé l'un de l'autre, c'est clair, l'un c'est de la nuit et du froid, son *Saint Paul* dénie que la langue humaine ait capacité de rien dire, et l'autre c'est un sermon dûment gonflé de tous les thèmes qu'il faut, sur fond d'exclamations et de pléonasmes. Mais ceux-ci même sont un aveu, nous l'avons compris, et voici donc que l'approche de l'absolu est là encore mise en question. Soit par l'expérience intime, originelle, de son silence, soit par l'échec à lui donner vie, les deux peintres constatent que le langage n'a pu chez eux rejoindre Dieu et le monde.

Mais Carrache fait ce constat — et c'est là ce qui, pour finir, lui assure son importance — d'une façon qui préserve tout un aspect du problème humain qu'on n'a pas le droit, fût-ce par génie, d'oublier. Cet aspect, et notre question maintenant, c'est que peinture et parole sont des faits, dans cette Italie comme ailleurs, des faits destinés à se maintenir, des faits qui sont d'ailleurs l'expression d'une société qui a droit à ses limites, à ses contradictions, seraient-elles génératrices de manques : des faits que trop vite et trop brutalement condamner, comme le veut Caravage, serait priver de la compassion que tout mérite. Dans ces conditions, ne faut-il pas s'obstiner à peindre ? Et ne faut-il pas revenir au premier « ressaisissement », à cette synthèse du voir opérée à l'encontre de bien des savoirs antérieurs par une recherche nouvelle, pour mieux comprendre si l'absolu, qui vient d'échapper à deux peintres, n'était pas à portée tout de même, sur des voies peut-être plus humbles ? La grande parole est impossible, peut-être. Mais est-ce une raison pour que les échanges cessent, aux dépens très rapidement des quelques mots de la langue qui restaient ceux du partage ? Il y a des mots à sauver : telle est la question qui se pose, nous semble-t-il, vers 1610, et c'était peut-être bien là ce que pensait Annibal Carrache puisqu'on le voit recommencer la peinture dans ses dernières années, où pourtant le doute l'obsède.

On a noté en ce point que c'est d'ailleurs à Carrache que l'époque a donné raison, plusieurs indices le montrent. D'une part, chez ceux-mêmes qui ont

été attirés par quelques aspects de l'œuvre de son grand rival, Caravage, c'est l'impossibilité où ils sont de préserver, et d'abord même et simplement de comprendre, l'inquiétude de celui-ci. Ceux que l'on nomme, bien dangereusement, les « caravagesques », font un roman des figures que lui vouait à la solitude, au silence. Ils sont comme la preuve que le discours intérieur est irrépressible et rappellent que l'illusion, le rêve, l'éros ont beau être l'égoïsme, le mal qui grève la charité, ils n'en sont pas moins la fatalité de la condition humaine qui est d'être en proie au langage, et restent ainsi le lieu même où l'on doit pénétrer pour la rencontre d'autrui. Et d'autre part les meilleurs des jeunes peintres à Rome, ceux par lesquels l'avenir se cherche, ceux dont vont sortir à la fin des années 20 le grand dessein de Poussin mais aussi Pierre de Cortone, ce furent les quelques-uns qui avaient été dès Bologne les élèves de Carrache, et à Rome restent fidèles, ainsi Dominiquin, au projet d'un art qui soit à la fois nature et culture : après quoi, de Mancini (vers 1620) à Baglioni (1642) puis Bellori — sa *Vie des peintres*, en 1672, qui renvoie dos à dos Caravage et les maniéristes —, la théorie artistique prend nettement le parti d'une *mimésis* que filtreraient les représentations et valeurs qui assurent la survie de la société. Le XVII^e siècle romain décide que la parole est échange, vaut comme telle ; et que la peinture la servira. Et cela nous garde auprès de Carrache, puisqu'il pensait de cette façon, et nous demande donc plus encore de comprendre pourquoi, après ses premiers travaux qui dissipaient les chimères, il a monologué au palais Farnèse.

*

C'est cette analyse qui a été esquissée dans les dernières heures de cette année, à l'aide d'une remarque dont on pourra repartir. Cette remarque, c'est que sur ce grand chantier, autrement dit dans ce « piège » que la peinture italienne, mixte de culture antique et de christianisme, a rencontré sur sa voie, a disparu un des éléments qui avaient été chez Carrache à Bologne une richesse en puissance et le moyen, peut-être, d'unir imagination et présence : autrement dit le regard sur le paysage, l'étude de la nature et de l'être humain dans cet espace et dans sa lumière. Preuves de l'intérêt d'Annibal pour la terre et le bonheur d'y être et d'y vivre sont de nombreux dessins dès les années 80, par exemple *le Paysage avec baigneurs* (*I Carracci, Disegni*, Bologne, 1956, n° 236) ou *le Paysage avec un dormeur au pied d'un arbre* (n° 241, *recto*) où un complexe rapport métaphorique lie feuillages, nuées et, dans l'invisible mais proches, les rêves du voyageur assoupi. La personne est toujours présente dans cette évocation de l'environnement naturel, toujours montrée là dans un de ses actes simples : cet espace est un lieu, comme dans l'art vénitien qu'on sent bien que Carrache a médité, celui du retable de Pesaro où la terre est dite l'être même, avant de se faire inoubliable lumière du vrai matin, du vrai soir chez Giorgone, Titien ou même de moindres peintres à la cour des Este à Ferrare, par exemple Dosso Dossi.

Carrache à Bologne paraissait bien attiré, et profondément, par la richesse propre des arbres, des eaux et des ciels dans cette lumière non plus a priori mais vécue ; et même dans ses nombreux dessins pour la galerie Farnèse, on a l'impression qu'il a regardé son modèle — ainsi l'admirable *Femme au panier* du Louvre — dans une grande lumière du dehors, peintre déjà de plein air. Et sa peinture a exploré les mêmes voies jusqu'après sa venue à Rome où, « à la suite et presque à l'égal de Titien », souligne Bellori, il incite, de 1595 à 1602, au renouvellement d'un genre qui s'était avec les Brill et Tassi bien simplifié et décoloré. Ce sont alors ces belles compositions, le *Christ et la Samaritaine*, le *Sacrifice d'Isaac* ; et surtout la *Fuite en Egypte* — maintenant à la galerie Doria — qui, elle, le montre créateur, sans conteste, de cet extraordinaire instrument de musique pour dessinateurs et pour peintres, le paysage « classique » ou « idéal ». Rome allait-elle permettre à ce réaliste foncier, toujours désireux d'aller à la chose la plus concrète, d'aborder par cette voie sûre le monde des formes, de les sentir la leçon durable des horizons et des cimes et non le chiffre évanescant de l'Idée ? Ç'aurait été un des moyens possibles de résister à ce leurre qui voue le peintre à prélever l'apparence dans ce qui est, pour une dangereuse alchimie dans le vaisseau de l'Image.

Mais la *Femme au panier* qui dans le beau dessin lumineux semble aller gaiement par les champs n'est plus au plafond Farnèse qu'une figure mythologique dans l'entassement d'une foule ; et si de charmants paysages apparaissent bien dans nombre de scènes — ainsi *Pan et Diane* ou *Pâris et Mercure* — on voit bien qu'ils ne sont là que détails, nettement subordonnés à un parti d'une tout autre visée : aussi écrasés, en somme, sinon davantage encore, que dans la *Fuite en Egypte* de Caravage. Le paysage, dans cette Galerie qui va décider du sort de Carrache, est simple complément du mythologique, il lui fait don de ce qui d'ailleurs ne semble plus que beauté riante, décorative.

Or le lieu terrestre, c'est-à-dire la nature analysée et rebâtie par l'être humain, n'est pas le simple recueil de beaux aspects sensoriels, mais une structure imprégnée de sens, au sein de laquelle le rapport des êtres peut se laisser percevoir dans tous ses aspects, aussi bien vécus que rêvés. Et la peinture de paysage est donc ce qui peut montrer que la conscience n'est pas que la rêverie érotique, mais le travail, l'effort en commun, qui sont cette fois des expériences du temps, de la finitude et rouvrent ainsi la voie d'une vraie participation à cette unité de tout dont l'Idée platonicienne ne fut jamais qu'une imagination sans substance. Le paysage est une expérience d'incarnation, la lumière dans laquelle il baigne, aussi intense soit-elle, peut être celle même de notre vie. Et par la grâce de la peinture de paysage un peintre comme Carrache aurait pu ne pas perdre le contact avec cette parole chrétienne qui lui rappelait à bon droit la valeur de l'incarnation.

Cette interprétation du paysage en peinture comme lieu de lucidité en matière ontologique peut surprendre, étant donnée, par exemple, en Italie

même, la tradition pastorale qui semble bien imprégner de rêve les choses terrestres réduites à des essences — mais c'est peut-être que l'on n'a pas assez bien posé le problème du pastoral, ce que donc il va falloir faire, avec en esprit Poussin et les *Bergers d'Arcadie*. Et pour finir le cours, nous avons proposé d'aborder l'an prochain le problème du **paysage**, qui est peut-être le lieu où le « ressaisissement » commencé par Carrache à Bologne aurait pu trouver son second souffle, c'est-à-dire enfin vraiment triompher des rêves d'intelligible qui décomposent l'objet et laissent l'esprit en proie au vertige, dans des apparences vite chargées de fantômes. Poser ce problème, et d'abord constater l'intérêt qui se porte sur lui à Rome dès les premières indications de Carrache, bien que dans un esprit profondément autre, chez Elsheimer d'abord, puis chez les Poelenburgh, Breenbergh, Swanevelt qui viennent du Nord ouvrir sur la campagne romaine des yeux qui entrevoient aussi une poésie nouvelle, celle du monde moderne. Ces ruines, en effet, ici ou là dans le grand espace d'une civilisation disparue, ce n'est plus le modèle qu'un art classique propose, pour une beauté des proportions et des nombres, mais la métaphore de l'existence en sa finitude essentielle, avec un vrai ciel de soleils et d'ombres pour en accuser le mystère.

Après quoi il faudra rejoindre la grande œuvre vers quoi toutes les routes mènent, Poussin qui a tant aimé à Venise la peinture du lieu terrestre, le rapatriement du mythologique à ses vrais bosquets dans la vraie lumière, et va se faire à Rome l'archéologue pour qui l'antique est d'abord un sol, où redresser une architecture et donc élaborer une éthique, non sans pourtant recevoir de bas-reliefs et de Virgile et d'Ovide la leçon que le corps humain est beauté, la sensualité légitime. Poussin cherche à rassembler les conditions qui feraient que l'honnête proposition du peintre ne risque pas de s'évaporer dans le rêve, laissant la société à ses aliénations pourtant peut-être curables. Il se pose la question de l'Image, en somme. Est-elle destinée à n'être jamais que le triomphe du rêve, de l'éros, sur la conscience ? Ne peut-elle se faire, par une méditation de peintre, le vaisseau où se transmute cet illusoire ?

Le *séminaire*, sur le « poétique », a été cette année encore réduit à peu d'heures. D'abord il a eu l'honneur d'accueillir les deux premières des leçons que le professeur Thomas M. Greene, de Yale University, a données au Collège de France sur « Poésie et Magie » — un an après que Jean Starobinski eut traité de « Poésie et Mélancolie ». Ensuite nous avons pu entendre Patrice Hugues, auquel nous avons demandé d'appliquer sa méthode d'interprétation du tissage et des tissus à l'examen des étoffes, des draperies, dans la peinture du XVII^e siècle. Cette méthode, en effet, a vocation de dialogue avec l'analyse des œuvres, qu'elles soient textes ou tableaux. — Michaël Philipps, professeur à l'Université d'Edimbourg, avait été invité par l'Assemblée des professeurs à prononcer une conférence sur les manuscrits des *Songs of Innocence*, de William Blake, et leurs enluminures. C'était là un vœu du

séminaire et plusieurs auditeurs de celui-ci ont pu suivre cette leçon, dont une version française a circulé, avant que l'an prochain elle ne paraisse en volume, augmentée et revue, dans la collection des Conférences, Essais et Leçons du Collège de France.

Y. B.

PRINCIPALES PUBLICATIONS

Sur un sculpteur et des peintres, Paris, Plon (coll. Carnets), 1989, 184 p.

Quarante-cinq poèmes de Yeats, suivis de *La Résurrection*, avec une Introduction et des notes, Paris, Hermann, 1989, 220 p.

Un vase de terre crue et le T du nom de Tâpies, in-folio, avec trois litographies de A. Tâpies, Paris, Editions F.B., 1989.

The Art and the Place of Poetry, essais choisis, édités et préfacés par John T. Naughton, avec un Avant-Propos de Joseph Frank, The University of Chicago Press, 1989, 172 p.

« Sept poèmes », dans *Revue de Belles-Lettres*, Genève, n° 1-4, 1989, pp. 13-19.

« Encore les raisons de Zeuxis », dans *Du visible à l'invisible, pour Max Milner*, Librairie José Corti, 1988, vol. 2, pp. 187-196.

« Ronsard présent parmi nous », dans *Etudes Ronsardiennes 1, Ronsard en son IV^e Centenaire, Ronsard hier et aujourd'hui*, Actes du Colloque international Pierre de Ronsard, Genève, Droz, 1988, pp. 1-6.

« L'Image et le Tableau dans la peinture du Seicento », dans *Seicento, le Siècle de Caravage dans les collections françaises*, Paris, Editions de la Réunion des Musées nationaux, 1988, pp. 19-28.

« Gaétan Picon », Préface à G. Picon, 1863, *La Naissance de l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1988, pp. 5-15.

« La Photosynthèse de l'Être », dans *Edward Hopper*, catalogue de l'exposition du Musée Cantini à Marseille, Paris, Editions Adam Biro, 1989, pp. 15-28.

« Le Surréalisme et la Musique », dans *Inharmoniques*, n° 5, 1989, pp. 142-148.

« Y a-t-il une vérité poétique ? » (titre de l'éditeur), suivi d'une discussion avec Robert Ellrodt, Hans-Robert Jauss, Thomas M. Greene, Karl-Heinz Stierle, Jean Rousset, Hartmut Köhler, Jean Starobinski, dans *Vérité poétique et vérité scientifique*, édité par Y. Bonnefoy, A. Lichnerowicz et M.P. Schutzenberger, Paris, P.U.F., 1989, pp. 43-61.

Résumé du cours *Hamlet et la couleur*, dans *Annuaire du Collège de France*, 1987-1988, pp. 665-680.

« Mistero, Poesia e Ragione », dans *Hellas*, Florence, n° 10, janvier-mars 1989, pp. 15-21.

« Absence de la poésie », réponse à l'enquête du *Débat*, n° 54, mars-avril 1989, pp. 167-171.

« Shi to kagaku » (« Poésie et Science », Lettre à Makoto Ooka), dans *Shiji no kokusaiteku dentai o meguttu*, revue de la Japan Foundation, Tokyo, n° 48, 1988, pp. 92-97.

« Tivoli, 1933 », dans *Hommage à Henri Cartier-Bresson*, Paris, Palais de Tokyo, 1988.

« Préface » à James Lawler, *Edgar Poe et les Poètes français*, Paris, Julliard (coll. Conférences, Essais et Leçons du Collège de France), 1989, pp. 7-9.

« Alexandre Hollan », dans *Arbres, 1986-1989*, de Alexandre Hollan, Galerie Nane Stern, 1988.

« Anne-Marie Jaccottet », Lausanne, Galerie Bellefontaine, février 1989.

« Dominique Guthertz », dans *Sur le vif*, musée de Beaucaire, 1989.

« Adrienne Monnier », dans A. Monnier, *Rue de l'Odéon*, n. éd., Albin Michel, 1989, pp. 24-26.

« Bennet Award Acceptance Speech, 1988 », dans *Hudson Review*, vol. XLI, n° 4 (Winter 1989), pp. 598-601.

« Interview with George McClintock III », dans *BM04*, New York, vol. 2, n° 4 (janvier 1988), pp. 4-5.

« Interview with Michael O'Loughlin » (2^e partie), dans *Graph*, Dublin, n° 5, Autumn 1988, pp. 29-31.

« Mille neuf cent dix-neuf » (tr. de *Nineteen Hundred and Nineteenth*, par W.B. Yeats), dans *Yeats Annual*, n° 6, ed. by Warwick Gould, Londres, Macmillan, 1988, pp. 186-190.

« Dans la lumière d'octobre », introduction à Georges Sféris, *Poèmes 1933-1955*, Paris, coll. *Poésie*/Gallimard, 1989, pp. 9-16.

« Sur un soleil d'hiver » de Georges Sféris, dans *Poèmes 1933-1955*, Paris, collection *Poésie*/Gallimard, 1989, pp. 169-172.

Edin Săn v Mantua (Un rêve fait à Mantoue), essais choisis et traduits en bulgare par Nicolas Kanchev, Sofia, Nauka i Izkustvo, 1989, 58 p.

Donde la flecha cae, tr. en espagnol par Ferdinand Arnold, Asphodel, Las Palmas de Gran Canaria, 1989, 24 p.

« Hommage an Jorge Luis Borges », tr. Friedhelm Kemp, dans *Akzente*, Munich, décembre 1988, 35^e année, n° 6, pp. 486-496.

« Words, Names, Nature, Earth : On the Poetry of Pierre-Albert Jourdan », tr. Richard Stamelman, dans *Contemporary French Poetry*, numéro spécial de *Studies in 20th Century Literature*, Kansas State University et University of Nebraska-Lincoln, vol. 13, n° 1, Winter 1989, pp. 85-97.

« Per Starobinski, Qualcosa come una lettera », tr. Gabriella Caramore, dans *Il Gallo Silvestre*, 1^{re} année, n° 1, janvier-juin 1989, pp. 125-131.

« Du Haïku », tr. en japonais par Makoto Kenmoku, dans *Kansaibungaku*, Tokyo, 1989, n° 304 (pp. 25-31) et n° 305 (pp. 28-33).

« De Graven van Ravenna », tr. en néerlandais par Everdien Van der Loo, *Raster*, Amsterdam, 1983, n° 26, pp. 189-205.

« Lightning », tr. Anthony Rudolf, dans *Times Literary Supplement*, Londres, 1988.

« L'Aube d'avant le signe », « Gedichte », « Là où retombe la flèche », « L'Artiste du dernier jour », tr. et présentés par Friedhelm Kemp, dans *Sirene*, Munich, 1^{re} année, n° 2, octobre 1988, pp. 82-121.

« Psike pred Erosovim Zamkom » (Psyché devant le château d'Amour), tr. Branko Aleksić, dans *Književna rec* (année XVIII, n° 339, 10 mars 1989), Belgrade.

« Tres poemas » (« El pozo, Las Sarzas », « El Pozo », « Una piedra »), tr. Ida Vitale, dans *Vuelta*, Mexico, n° 144 (novembre 1988), pp. 10-11.

« Dos Poemas » (« La lampara y el que duerme », « El arbol y la lampara »), tr. Ramon Antonio Armendarez, dans *Dosfilos*, Zacatecas (Mexique), n° 31, février 1988, p. 8.

« Poesie », tr. de Antonio Prete, dans *Il Gallo Silvestre*, 1^{re} année, n° 1, janvier-juin 1989, pp. 45-51.

« In het drogbeeld van de drempel » (Dans le leurre du seuil), suivi de « De dialog van Angst en Verlangen » (Le Dialogue d'angoisse et de désir), tr. en néerlandais par Hans Tentije, dans *Raster*, Amsterdam, 1983, n° 26, pp. 174-188.

« Theater », tr. par Jan H. Mysjkin, dans *Yang*, Gand, 25^e année, 1989-2, pp. 19-28.

« Tiden och det tidlösa i ungrenässanses italienska måleri », tr. John Sundkvist, dans *Artes*, Stockholm, juin 1988, pp. 58-71.

Poèmes, tr. en hindi par Girdhar Rathi, numéro spécial de *Tanav* (Tension), Piparia, India, 1984.

AUTRES ACTIVITÉS

« L'Événement d'écriture », communication au colloque *L'Événement*, Institut français de Florence, juin 1989.

« La Vérité poétique », conférence de la Fondation Montale, Rome, 30 mai 1989.

« La Poétique du *Faune* », conférence au Musée d'Orsay, 21 janvier 1989.

« Mallarmé : harmonie et mélodie », conférence à l'Ircam (séminaire d'analyse musicale), le 2 mars 1989.

« Les Pouvoirs de l'image », conférence à l'Auditorium du Louvre, le 21 avril 1989.

« Hugo Friedrich et le problème du négatif dans la poésie moderne », conférence à l'Université de Fribourg-en-Brisgau, 8 décembre 1988.

« La Poésie dans la société contemporaine », à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, le 10 octobre 1988. (Repris dans *Revue des Sciences morales et politiques*, 1988, n° 4, pp. 471-484.)

Conférences et lectures : Seton Hall University, City University of New York, American Society of Translators, Maison Descartes (à Amsterdam), Universités de Tours, Strasbourg, Mulhouse, Neuchâtel, Villa Médicis, Musée de Lille.