La chair et le couteau

Sur le *Saint Pierre Martyr* de Giovanni Bellini

Guillaume Navaud

Lycée Henri-IV (Paris), CRLC

Résumé : Le *Saint Pierre Martyr* de Giovanni Bellini (Bari, Pinacoteca Provinciale) reprend à première vue les codes de l'iconographie associée au développement de la dévotion rendue au saint dominicain. Le traitement proposé par Bellini invite cependant aussi à lire ce tableau comme une méditation du peintre sur la nature du visible : sur son mode d'appréhension, intellectuel ou affectif ; sur la dialectique entre la surface offerte au regard et la profondeur (ou le revers) qui demeure insaisissable ; sur l'oscillation entre la matérialité du tableau et la transcendance vers laquelle le sujet oriente l'imagination ; enfin, sur la lumière comme condition de possibilité du visible. Le tableau peut ainsi se lire comme un écho de l'enseignement du saint sur la nature divine du monde visible : l'image rend sensible l'adoration de la lumière divine dans laquelle communient le saint représenté et son spectateur.

Mots-clés : Giovanni Bellini, Saint Pierre Martyr, iconographie religieuse, hagiographie, Jacques de Voragine.

La légende de Pierre de Vérone, dit Pierre Martyr (*ca* 1200-1252), se répand rapidement dans la seconde moitié du XIII^e^ siècle, en lien étroit avec la promotion de l'ordre dominicain et de l'Inquisition ; la *Légende dorée* de son confrère dominicain Jacques de Voragine (1230-1298) en livre une version « standard [1] ». Né en 1205 à Vérone dans une famille d'hérétiques cathares, Pierre se distingue dès son enfance en récitant et défendant face à son oncle le *Credo* conciliaire, en particulier le fait que Dieu soit « le créateur du ciel et de la terre » ; lorsque son oncle oppose à son neveu, âgé de sept ans, que « ce n'est pas lui le créateur du monde visible : c'est le diable

1. Sur la vie et la légende de Saint Pierre Martyr, voir Antoine Dondaine O. P., « Saint Pierre Martyr », *Archivum Fratrum Praedicatorum*, 23, 1953, p. 67-162 ; André Vauchez, « Jacques de Voragine et les saints du XIII^e^ siècle dans la *Légende dorée* », *in* Brenda Dunn-Lardeau (dir.), *Legenda aurea. Sept siècles de diffusion*, Montréal/Paris, Bellarmin/Vrin, 1986, p. 27-56 ; Alain Boureau, « La patine hagiographique. Saint Pierre Martyr dans la légende dorée », *in* É. Renard, M. Trigalet, X. Hermand et P. Bertrand (dir.), *Scribere sanctorum gesta. Recueil d'études d'hagiographie médiévale offert à Guy Philippart*, Turnhout, Brepols, 2005, p. 359-366 ; et Donald Prudlo, *The Martyred Inquisitor. The Life and Cult of Peter of Verona*, Aldershot/Burlington, Ashgate, 2008.

qui a créé ce qu'on voit », Pierre lui rétorque qu'il préfère « dire ce qu'il avait lu, et croire ce qui était écrit [2] ». Adolescent, il part étudier à Bologne où il rencontre saint Dominique peu avant la mort de ce dernier en 1221 ; il s'engage alors chez les Frères Prêcheurs. Comme saint Dominique, la grande affaire de sa vie sera la lutte contre l'hérésie cathare, dont témoigne notamment le miracle de la nuée : alors que Pierre interroge un jour un hérésiarque en place publique à Milan, sous un soleil de plomb, il se voit mis au défi d'obtenir de son Dieu qu'il envoie un nuage pour protéger la foule de la chaleur. Pierre réplique : « Pour faire la preuve que le vrai Dieu est le créateur du monde visible et invisible, et pour la consolation des fidèles et la confusion des hérétiques, je prie Dieu que monte un léger nuage, et qu'il s'interpose entre le soleil et le peuple. » Aussitôt, « un léger nuage protégea le peuple à la façon d'un pavillon [3] ». Nommé inquisiteur de Milan et Côme par Innocent IV en 1251, il est rapidement en butte à l'hostilité des hérétiques, qui lui tendent une embuscade ; le samedi de Pâques 1252, alors qu'il rentre à Milan depuis son couvent de Côme en compagnie d'un frère, il est assailli dans un bois par un sicaire qui lui fend la tête et le laisse pour mort ; pendant que l'homme de main règle son compte à son compagnon, Pierre, qui n'était que mourant, récite le *Credo* : l'assassin revient le frapper en lui enfonçant un poignard dans le flanc.

Innocent IV canonise Pierre de Vérone moins d'un an après sa mort (il est fêté le 29 avril) : après saint Dominique, Pierre devient un héros de la lutte contre l'hérésie, et pour ainsi dire le saint patron des inquisiteurs [4]. La dévotion à son égard est également encouragée par de multiples miracles (guérisons ou exorcismes), survenus tant avant qu'après sa mort, et scrupuleusement recueillis par ses hagiographes successifs. Se constitue ainsi autour de Pierre Martyr un répertoire iconographique visant à la fois à encourager la dévotion à son égard par la représentation des miracles qu'il a opérés et à promouvoir les œuvres de la sainte Inquisition [5]. En témoignent notamment, dans la première moitié du XV^{e} siècle, plusieurs œuvres de Fra Angelico, lui-même dominicain (fig. 1), et à la fin du siècle le cycle réalisé, à la demande de Torquemada, par Pedro Berruguete pour le couvent Saint-Thomas à Ávila (1493-1499 ; aujourd'hui conservé au musée du Prado, fig. 2) [6]. Les panneaux latéraux du retable représentent de façon narrative les événements marquants de la légende du saint, alors que le panneau central les condense en une image *sub specie aeternitatis* : le crâne du saint est fendu en deux par une sorte de machette [7], la lame d'un sabre sort de son cœur, il porte dans sa main droite une palme, et dans sa main gauche un bréviaire ouvert au début du *Credo*.

2. Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, éd. A. Boureau, Paris, Gallimard, 2004, p. 337 (*Noli dicere 'creatorem coeli et terrae', cum ipse visibilium creator non fuerit, sed diabolus omnia ista quae videntur creaverit*).

3. *Ibid.*, p. 339.

4. Sixte-Quint l'appelle « prince de la sainte Inquisition » : voir Dondaine, art. cit., p. 67, n. 1.

5. Voir Venturino Alce O. P., « Iconografia di S. Pietro da Verona, martire domenicano », *Memorie domenicane*, 70, 1953, p. 100-114 et 150-168.

6. Voir en ligne : `https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-pedro-martir/4480a03b-f28d-4fc2-a7c6-f4507c2358d0`

7. Certaines sources, comme Romeus d'Atencia, parlent d'un *falcastrum*, « gros outil rustique servant à l'émondage des haies et buissons sauvages » (Dondaine, art. cit., p. 105) ; les peintres choisissent en général de représenter un coutelas.



Figure 1 – Fra Angelico, *Saint Pierre Martyr*, Hampton Court.



Figure 2 – Pedro Berruguete, *Saint Pierre Martyr*, Madrid, Prado.

C'est un répertoire identique que met en œuvre Giovanni Bellini (fig. 3) lorsque, à une date inconnue [8], un juriste amateur d'art, Leo Arpona, lui commande pour l'église Santa Maria la Nova, attenante au couvent dominicain de Monopoli (Pouilles), une image destinée à orner la chapelle qui sera dédiée à saint Pierre Martyr (chapelle où il sera lui-même enterré en habit dominicain) [9]. Bellini a ailleurs représenté de façon dramatique le martyre du saint [10] ; il en offre ici une vision synthétique, ne présentant avec la version de Berruguete que des différences apparemment mineures : c'est le manche et non la lame du poignard qui sort du cœur du saint ; le livre n'est plus

8. La datation de l'œuvre est discutée : voir Clara Gelao, « Il *San Pietro Martire* di Giovanni Bellini nella Pinacoteca Provinciale di Bari tra storia e arte », *in* Clara Gelao (dir.), *Giovanni Bellini : San Pietro Martire. Storia, arte, restauro*, Venise, Marsilio, 2008, p. 7-31, en part. p. 21, 23 et 27.

9. Voir *Ibid.*, p. 16-17.

10. Il existe deux versions de la *Mort de Saint Pierre Martyr*, toutes deux conservées à Londres (National Gallery et Courtauld Institute). Voir Jennifer Fletcher et David Skipsey, « Death in Venice : Giovanni Bellini and The Assassination of St Peter Martyr », *Apollo*, vol. 133, n° 347 (janvier 1991), p. 4-9.

ouvert à la page du *Credo*, mais fermé par des charnières ; enfin, là où Berruguete plaçait le saint dans une loggia se détachant sur un paysage de forêt (rappelant le lieu de son assassinat), Bellini préfère, au registre inférieur, un gradin et un parapet en marbre rouge de Vérone, évoquant la ville de naissance du saint, et au registre supérieur un fond de ciel strié par deux bancs de nuages.



Figure 3 – Giovanni Bellini, *Saint Pierre Martyr*, Bari, Pinacoteca Provinciale.

Ces éléments de contexte ne suffisent pourtant pas à rendre compte de la fascination que le tableau exerce sur le spectateur. Celle-ci doit bien sûr beaucoup à sa virtuosité éclatante. On admire en particulier la précision de miniaturiste avec laquelle sont rendus les trois objets d'art (les deux armes blanches et le livre), pouvant faire penser, en première approche, à une sorte de nature morte réarticulée autour du corps du saint qui leur sert pour ainsi dire de table de présentation ; mais aussi l'intrigant détachement du visage fortement caractérisé du saint [11], dont le regard semble ignorer

11. Dans un portrait daté de 1515 et aujourd'hui conservé à la National Gallery, Bellini a représenté un frère du couvent San Zanipolo à Venise, Fra Teodoro da Urbino, en saint Dominique : est-ce aussi le

celui du spectateur pour se diriger, par-delà ce dernier, jusqu'au ciel ; enfin, et peut-être surtout, l'exploitation de la lumière, ici captée et renvoyée par le scapulaire porté entre la tunique et la chape noire à capuche : la masse du costume dominicain, traitée avec une monumentalité qui annonce les drapés de Zurbarán, forme ainsi, notamment dans la partie inférieure du tableau, une sorte d'étude abstraite en noir, blanc et gris, qui se détache sur le fond rouge du parapet.

Or les liens entre beauté plastique et entreprise de dévotion sont peut-être plus profonds qu'il n'y paraît. Bellini ne se contente pas de mettre son talent de peintre au service d'un répertoire iconographique : il conduit dans le même mouvement une réflexion sur l'enseignement du saint et sur la nature même de la peinture – et de la relation entre le tableau et le spectateur. Pour la commodité de l'exposé, on distinguera deux plans, correspondant aux armes du martyre : le sabre planté dans le crâne du saint, et le poignard fiché dans son cœur.

1 Le sabre dans le crâne, ou le plan bidimensionnel du tableau : la connaissance intellectuelle

Le sabre qui fend en deux le crâne du saint définit un plan strictement parallèle à la surface du tableau ; on pourrait le croire posé à plat sur le panneau de bois, si la partie centrale de la lame n'était presque entièrement enfoncée dans le sommet du crâne du saint, dont le visage semble s'avancer au-devant du plan délimité par la lame.

Faisons l'hypothèse qu'il n'est pas anodin que ce couteau soit planté dans la cervelle du saint, et que ce plan du tableau représente celui de l'intellect rationnel. On observe alors que l'image plane est structurée autour de symboles numériques d'autant plus apparents que la composition est dépouillée.

Un : le cercle de l'auréole qui entoure la tête du saint derrière le sabre, accentuant la mise en relief du sabre et du visage, est le symbole mathématique de l'unité de la ligne fermée sur elle-même.

Deux : les deux parties, gauche et droite, du scapulaire, sont séparées par une marque de repassage très nette, dont la verticalité est atténuée par la déviation due au léger déhanché du saint [12].

Trois : le manteau du saint, fermé au col, s'ouvre au niveau de la poitrine en formant les deux côtés égaux d'un triangle isocèle ; bien que la base du triangle ne soit pas matérialisée, son intersection gauche est clairement marquée par la rencontre du coin

cas pour le *Saint Pierre Martyr* de Bari ? Voir Roberto Rusconi, « Le parole e le nuvole. San Pietro (martire) da Verona e l'iconografia di un prodigio », *in* Mariaclara Rossi et Gian Maria Varanini (dir.), *Chiesa, vita religiosa, società nel Medioevo italiano*, Rome, Herder, 2005, p. 595-612, en part. p. 610-611 ; et Stefan Weppelmann, « 'A lunga memoria de gli aspetti e delle conoscenze loro.' Giovanni Bellini pittore di ritratti privati », *in* Mario Lucco et G. C. F. Villa (dir.), *Giovanni Bellini*, cat. expo. Rome, Scuderie del Quirinale, Milan, Silvana, 2008, p. 77-89, en part. p. 85.

12. Pour le spectateur, cette marque de repassage dévie légèrement à gauche de la ligne, visible malgré les restaurations, qui sépare aujourd'hui les deux panneaux de bois formant le tableau. Cette séparation en deux morceaux n'est pas d'origine, puisque le tableau a été peint sur une seule planche de peuplier ; elle est peut-être intervenue vers le milieu du XVI^{e} s., afin de transporter plus facilement le tableau depuis Santa Maria la Nova jusqu'à la nouvelle église dominicaine de San Domenico, où il restera au moins jusqu'à la fin du XVIII^{e} siècle (et peut-être jusqu'à la fermeture des couvents décrétée par l'administration napoléonienne) : voir Gelao, art. cit., p. 17-18 et 21-22.

supérieur droit du livre avec le bord de la chape ; la ligne horizontale imaginaire de cette base rejoint d'ailleurs la limite inférieure du premier banc de nuage en arrière-plan.

Quatre : si la marque de repassage définit une partition médiane verticale, la limite entre le parapet en marbre rose et le ciel en arrière-plan est son pendant horizontal : le tableau est ainsi divisé en quatre zones [13].

Cinq : la tranche du livre, oblique, invite à prolonger le triangle isocèle suggéré par l'ouverture de la chape en un pentagone dont seuls trois côtés sont matérialisés ; un quatrième est cependant suggéré, à droite, par un pli du scapulaire répondant presque symétriquement à la tranche du livre ; la base de ce pentagone serait située sur la même ligne que le bas du second banc de nuages.

Sept : c'est le nombre des plans horizontaux qui divisent le tableau : (1) dans la partie haute, le ciel sans nuage sur lequel se détache la tête du saint ; (2) au niveau du banc de nuages supérieur, la zone du cœur ; (3) entre les deux bancs de nuages, la zone du torse et des bras, qui est aussi celle du livre et de la palme ; (4) entre le banc de nuage inférieur et le rebord du parapet, la zone des mains ; (5) la zone du parapet, du bassin aux jambes ; (6) la zone du gradin où se tient le saint, celle des pieds, nettement séparée de la précédente : la ligne qui marque sur la gauche la séparation entre le sol et le parapet est en effet prolongée au centre et à droite par les bords inférieurs du scapulaire et de la chape ; (7) le rebord inférieur du gradin, où le peintre, au centre, a signé son tableau.

Huit : c'est le nombre des plis verticaux de la tunique (trois à gauche de la ligne médiane verticale, et cinq à droite).

Le lecteur jugera si l'absence du nombre six est de nature à remettre en cause l'hypothèse ici suggérée : si le tableau fascine, c'est d'abord parce que le spectateur ne peut manquer d'être saisi par la perfection arithmético-géométrique de son découpage selon des lignes horizontales très nettes, et des lignes verticales dont certaines (la marque médiane du scapulaire, la tranche du livre, la palme) introduisent de légères déviations diagonales qui élargissent la figure centrale : de haut en bas, la chape s'évase du cou et des épaules jusqu'aux pieds ; de bas en haut, le saint lui-même est peint comme un bouquet dont les tiges, ramassées en bas, s'épanouissent dans la partie supérieure en s'évasant vers l'extérieur (le livre, la palme).

2 Le poignard dans le cœur, ou la dimension de la profondeur

Si le sabre planté dans la tête du saint définit le plan bidimensionnel du tableau, le poignard fiché en diagonale dans son cœur ouvre sur une nouvelle dimension : celle de la profondeur, où se noue le lien entre l'image et le spectateur. Contrairement au sabre, qui semble presque *posé* sur la surface du tableau, le poignard peint en raccourci semble planté dans le panneau de bois comme il l'est dans le flanc du saint : cette excroissance semble inviter le spectateur à s'en saisir.

13. Ces zones seraient égales et rectangulaires si les deux zones supérieures n'étaient pas arrondies par l'arcade semi-circulaire délimitant le cadre d'origine du tableau.

François Lecercle a remarqué que ces couteaux dont le manche est tourné vers le spectateur apparaissent fréquemment dans les natures mortes de Chardin, telles *La Raie*, *Le Buffet* ou *Le Bocal d'olives*. À chaque fois, « la fonction [du couteau] est d'accuser à la fois l'impression de réel et la profondeur [14] » ; le manche tourné vers le spectateur invite ce dernier « à le saisir et à intervenir dans le tableau [15] », ou encore à « faire effraction dans la toile [16] ». En tant que « forme paroxystique de l'invitation à entrer dans le tableau, c'est-à-dire à céder à l'illusion de la profondeur, [...] le couteau est ici la forme – traditionnelle dans la peinture hollandaise, et presque systématique chez Chardin – d'un piège qui n'est autre que celui de Parrhasius [17] » : comme le voile peint par Parrhasius, qui défie le spectateur de demander qu'on l'ôte pour découvrir enfin le tableau qui (n')est (pas) derrière, le couteau de Chardin sert d'appât, il aspire en quelque sorte le regard du spectateur, et témoigne de ce que « l'objet de la peinture n'est pas de reproduire le réel mais de piéger le désir [18] ».

L'enjeu de la mise en valeur de la profondeur se ramifie dès lors en deux branches. D'un côté, si l'on se concentre sur la profondeur *spatiale*, en considérant que le couteau fait saillie *sur le tableau* et encourage chez le spectateur un fantasme d'effraction dans l'image (voire de lacération iconoclaste de celle-ci, comme pour faire subir à l'image le sort de son modèle [19]), on se demandera ce qu'il y a sous la surface du tableau : la chair glorieuse et palpitante du saint ? ou un simple morceau de bois ? De l'autre, si l'on remarque que ce couteau est planté dans le cœur du saint, le symbole encouragera à explorer, par-delà l'approche intellectuelle de la bidimensionnalité de l'image, les conditions de son épiphanie et le rapport affectif qu'elle noue avec le spectateur : comment la grâce qui irradie du cœur du saint se communique-t-elle au spectateur, conférant à la charité du martyr une efficacité miraculeuse ?

3 La profondeur tridimensionnelle : le livre fermé, ou l'occulte et le revers

La première orientation, qui souligne l'énigme de la surface pour inciter à la percer, me semble liée à l'effet produit par le livre fermé tenu par le saint. Or, à ce livre dont les pages ne sont vues que par la tranche, fait écho le scapulaire, qui forme comme les deux pages d'un livre ouvert, entièrement vierge, évoquant par analogie la surface du tableau lui-même ; d'ailleurs, le saint tient dans sa main gauche la palme du martyre comme un copiste tiendrait une plume pour écrire, ou un peintre un pinceau.

14. François Lecercle, « L'écriture Chardin », *Studies in Early Modern France*, vol. 1, 1994, p. 143-161, en part. p. 149 ; repris dans *L'Œil oblique*, Genève, Droz, à paraître.

15. François Lecercle, « Le regard dédoublé », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 44, 1991, p. 101-128, en part. p. 127 ; repris dans *L'Œil oblique*, Genève, Droz, à paraître.

16. François Lecercle, « L'apprentissage de la cécité », *Littérature*, n° 87, 1992, p. 31-44, en part. p. 42 ; repris dans *L'Œil oblique*, Genève, Droz, à paraître.

17. François Lecercle, « L'écriture Chardin », art. cit., p. 150 ; repris dans *L'Œil oblique*, Genève, Droz, à paraître.

18. François Lecercle, « Donner à ne pas voir », *in* Giselle Mathieu-Castellani (dir.), *La Pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1994, p. 123-133, en part. p. 126 ; repris dans *L'Œil oblique*, Genève, Droz, à paraître.

19. Certaines images du saint furent ainsi attaquées par les Albigeois : voir Christine Caldwell, « Peter Martyr : The Inquisitor as Saint », *Comitatus*, 31, 2000, p. 137-174, en part. p. 170.

Dans d'autres images du saint, comme celle de Berruguete, on a vu que le livre était ouvert à la page du *Credo*, pour rappeler le cœur de l'engagement et de la foi du saint [20]. Ici, au contraire, les charnières qui ferment la reliure sont étroitement fermées [21] – mettant en valeur la tranche, qui est l'équivalent de l'épaisseur du panneau de bois sur lequel est peint le tableau. Cette occultation du contenu du livre peut faire hésiter l'observateur entre deux postures. Il peut chercher à deviner le contenu du livre, qui lui demeure caché [22] ; à défaut, il peut s'intéresser à son enveloppe extérieure, c'est-à-dire à sa luxueuse reliure de cuir rouge, ouvragée dans un goût antiquisant : deux profils en médaillon en haut, et deux chérubins en bas, sont reliés, de part et d'autre d'un médaillon central, par deux candélabres.

Il se trouve que le visiteur de la Pinacothèque de Bari peut, sinon pénétrer à l'intérieur du tableau, du moins le contourner pour y découvrir, sur l'arrière des panneaux de bois, plusieurs dessins de grande qualité : sur la partie droite, un éphèbe nu, rappelant le San Terenzio du retable de Pesaro, se tient entre un lévrier couché et un cheval dont la croupe est vue en raccourci ; sur la partie gauche, un candélabre monumental [23]. La vision du revers du tableau n'est évidemment permise qu'au visiteur moderne : lorsqu'il était placé dans la chapelle Saint-Pierre-Martyr de l'église dominicaine de Monopoli, cet envers restait occulté. Il n'en reste pas moins que de l'autre côté du miroir, de l'autre côté de cette énigme qu'invitent à percer le poignard planté dans le cœur et le livre fermé, se retrouve le même motif décoratif qui décore la reliure du livre : à qui chercherait, derrière la surface, la palpitation de la chair glorieuse, ou la révélation du mystère scellé par les charnières du livre, le revers du tableau n'offrirait qu'une image agrandie de l'écorce extérieure qui nous les cache sur l'avers. Le fantasme consistant à chercher la chair sous la peinture semble ainsi voué à l'échec : si quelque chose *vit* bien dans le tableau, ce n'est pas derrière sa surface qu'on le découvrira – en le retournant, ou en fouaillant l'épaisseur du bois [24]. La véritable révélation de la profondeur, dont le poignard planté dans le cœur est l'indice, se fait au contraire en pleine évidence, à la surface même de l'image : c'est celle de la lumière qui permet l'apparition de l'image et l'instauration d'un rapport affectif avec elle.

20. Dans de nombreuses versions de la mort du saint, comme celles de Fra Angelico, le saint trace les premiers mots du *Credo* sur le sol avec son sang. Dans la *Mort de Saint Pierre Martyr* de Bellini (version du Courtauld Institute), le livre, tombé à terre, est entrouvert et laisse entrapercevoir une page enluminée ; il n'y a pas de livre, en revanche, dans la version de la National Gallery.

21. Comme dans le *Pierre Martyr* de Fra Angelico, aujourd'hui à Hampton Court, jadis sur l'autel du couvent San Marco. Voir fig. 1, et en ligne : `https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/52/Angelico%2C_san_pietro_martire%2C_hampton*court.jpg`

22. On songe spontanément à un bréviaire contenant le *Credo*, comme dans le tableau de Berruguete, mais il pourrait aussi s'agir d'un élément repris à l'iconographie de saint Dominique, qui portait toujours avec lui, dans ses missions de prédication, l'Évangile selon saint Matthieu et les Épîtres de saint Paul ; plus largement, le livre représente la qualité de docteur reconnue par l'Église à Pierre de Vérone : voir Alce, art. cit., p. 101.

23. D'autres dessins, désormais presque effacés, ne sont plus visibles qu'aux rayons infra-rouge : voir Gelao, art. cit., p. 22.

24. Bien des années plus tard, les toiles lacérées de Lucio Fontana inviteront aussi, selon une modalité différente, à envisager le tableau comme une sculpture tridimensionnelle, sans rien révéler sous la plaie que le vide du châssis, ou du mur sur lequel il est exposé.

4 La profondeur affective : l'œuvre de la lumière divine

Car que vénère-t-on dans l'image, sinon l'apparition du visible grâce à la lumière ? Cette lumière est l'un des éléments les plus caractéristiques de l'art de Bellini en général, et du *Pierre Martyr* en particulier : réfléchie par le scapulaire du saint, elle inonde le tableau et semble se diffuser jusqu'au spectateur. Plus précisément, la source de cette lumière, comme l'indiquent les ombres portées par le saint sur le gradin, et par la chape sur le scapulaire, est censée se situer quelque part en haut à gauche de là où se tient le spectateur : c'est précisément vers cette source de lumière qu'est tourné le regard du saint.

On peut dans un premier temps envisager cette source de lumière comme un élément matériel, lié à la configuration de la chapelle dédiée à saint Pierre Martyr dans l'église Santa Maria la Nova [25]. Placé dans la première chapelle à droite en entrant dans la nef, le tableau était exposé sur une paroi orientée nord (ou nord-est) : la lumière naturelle venait donc des fenêtres situées au sud, en face du tableau, ou peut-être, si la façade était percée d'une ouverture assez large, de la droite du tableau, à l'est ; la lumière interne au tableau paraît quant à elle provenir de la gauche, c'est-à-dire du chœur. S'il est assez improbable que Bellini se soit enquis de la provenance de la lumière naturelle dans la chapelle de Monopoli, il est en revanche vraisemblable qu'il ait choisi de placer la source de lumière du tableau, soulignée par l'orientation du regard du saint, dans le chœur de l'église, siège de la divinité dont cette lumière est l'une des images les plus exactes. Peintres et cinéastes ont adopté la définition de saint Jean selon qui « Dieu est lumière [26] » ; l'affirmer, c'est en effet postuler que Dieu est ce qui rend possible les arts du visible, et que ces derniers, en célébrant la lumière, rendent toujours grâce en quelque manière à la divinité.

La lumière se place ainsi, comme le rappelle François Wahl en partant précisément de la comparaison de trois tableaux de Bellini, au cœur de la dialectique qui fonde le visible :

> Condition préalable de toute visibilité, et qualité principielle de chaque objet visible ; opérateur – la lampe dans la cabine de projection – et prédicat constitutif – le jeu des plans brillants ou ternes sur l'écran –, la lumière fait voir *et* elle est vue ; autant et aussi nécessairement que *condition* – place que la philosophie depuis Platon n'a cessé de lui reconnaître, directement et métaphoriquement –, elle est *objet* – place où la pensée n'a pu reconnaître qu'un paradoxe (Dieu est la lumière, mais qui ne se voit pas) [27].

Il serait dès lors artificiel de chercher à distinguer la condition de possibilité immatérielle et le chatoiement sensible de l'objet, Dieu et le monde visible :

25. Voir le plan dans Gelao, art. cit., p. 16.

26. Première épître de saint Jean, 1, 5 ; récemment placé en exergue du film d'Abdellatif Kechiche, *Mektoub my love : canto uno*, en parallèle d'une sourate du Coran.

27. François Wahl, « La rotation de la lumière », *in* F. Wahl, *Introduction au discours du tableau*, Le Seuil, 1996, p. 87-121, en part. p. 91.

> Si la lumière comme condition commande le déploiement de l'objet lumineux offert à la vue, ce n'est qu'en remontant de la luminosité de l'objet lui-même à la lumière qui le frappe, que nous la représentons comme condition [28].

Or, l'affirmation du caractère divin du monde visible n'est-il pas l'enjeu même du martyre de Pierre de Vérone ? S'il a placé sa mission sous le signe du *Credo* et de l'orthodoxie enseignée par le livre, c'est pour combattre l'hérésie prétendant, pour reprendre les termes employés par son oncle, que « ce n'est pas lui [Dieu] le créateur du monde visible : c'est le diable qui a créé tout ce qu'on voit ». C'est la même vérité qu'énonce, sous une forme différente, le miracle de la nuée : s'il prouve que Dieu est capable de protéger les hommes d'une chaleur torride, il révèle aussi et peut-être surtout que Dieu est maître de dispenser une lumière aveuglante ou, à son gré, de la voiler. Dans cette optique, les bancs de nuages traversant le ciel dans la moitié supérieure du tableau pourraient être davantage qu'un décor conventionnel : ils feraient discrètement allusion au miracle de la nuée et au cœur de l'enseignement du saint, à savoir que ce n'est pas le diable, mais bien Dieu qui a créé le monde visible et la lumière qui le fait apparaître. Insister sur cette dimension serait une manière de légitimer les arts qui célèbrent le visible et la lumière, et de faire du « prince de l'Inquisition » un coadjuteur de saint Luc, patron des peintres.

C'est l'éclat de cette lumière divine, qu'il n'est donné qu'aux élus, comme Pierre de Vérone, de contempler en face, que renvoie le scapulaire du saint – de même que la prédication du saint renvoie la lumière de la science divine [29] : c'est pourquoi, parmi les miracles *post mortem* accomplis par le saint, plusieurs consistent à faire naître la lumière, ou à empêcher qu'elle ne s'éteigne [30]. C'est la lumière qui fait vibrer le lapis-lazuli du ciel et le rouge du marbre de Vérone ; elle encore qui, des deux pans de la chape, met en valeur le côté situé à gauche du spectateur, où le noir, brillant, permet de distinguer les plis, alors que du côté droit, opaque, le noir mat se rapproche d'un chaos indistinct. C'est toujours cette lumière qui souligne deux touches de couleur rouge sang – la première se détachant au sommet du crâne entaillé par le sabre ; la seconde sur la lisière de la capuche, glissant à gauche le long du cou. C'est enfin cette lumière dont l'éclat métallique vient frapper les lames et les manches ouvragés du sabre et du poignard qui transpercent le martyr pour lui apporter non la mort, mais la gloire éternelle.

Si le *Saint Pierre Martyr* de Bari est une œuvre de dévotion, il apparaît aussi comme une méditation sur la nature et les pouvoirs de la peinture. Le plan du sabre planté dans la tête peut être identifié à celui de l'intellect ; le plan du poignard planté dans le cœur est en revanche celui de la profondeur, celui de l'interaction affective entre

28. *Ibid.*, p. 94.

29. Voir Voragine, *La Légende dorée*, éd. cit., p. 336 : « il jaillit comme une lumière éclatante jaillit de la fumée [...], car ce lumineux prédicateur naquit de parents aveuglés par l'erreur ».

30. Voir *ibid.*, p. 342 (citant la bulle de canonisation) : « Après sa mort, les lampes suspendues devant son sépulcre s'allumèrent plusieurs fois d'elles-mêmes miraculeusement, sans aucune intention ni opération humaines, car il convenait tout à fait que celui qui avait brillé du feu et de la lumière de la foi soit apparu comme un extraordinaire miracle de feu et de lumière. » ; et p. 349 : alors qu'une dévote a allumé un cierge en l'honneur du saint, un prêtre, « poussé par l'avarice, souffla sur ce cierge pour l'éteindre, mais la lumière revint et le ralluma. »

le spectateur et l'image, relation en réalité tripartite car elle met en évidence l'existence de la lumière divine, condition de possibilité du visible. À défaut de se saisir du poignard pour explorer la chair glorieuse du saint sous le vernis du tableau, le spectateur est ainsi conduit à expérimenter dans sa propre chair l'efficacité de l'image, qui accomplit sa mission en rendant palpable l'adoration de la lumière divine dans laquelle communient le saint représenté et son spectateur. Ces deux types de rapport au tableau, intellectuel et sensible, peuvent d'ailleurs évoquer la distinction établie par certains théologiens médiévaux, tel saint Bonaventure, entre l'*affectus* et l'*intellectus*, le second cédant au premier lorsqu'il s'agit d'appréhender la divinité :

> Le Christ se dérobe quand la raison cherche à voir cette sagesse par les yeux de l'intellect, car ce n'est pas l'intellect, mais l'*affectus* qui pénètre en ce lieu, [...] et l'*affectus* s'avance jusqu'au cœur [litt. jusqu'au tréfonds] du Christ. [31]

Le couteau planté dans le cœur du saint peut induire à chercher ce qui serait occulté sous la superficie du tableau (ou sous la couverture du livre), mais il ne conduit sur cette fausse piste que pour mieux ramener à l'évidence que ce qu'il y a à adorer, avec le cœur plus qu'avec l'intellect, c'est, sur la double page grande ouverte du tableau (ou du scapulaire du saint), le double mouvement par lequel la lumière rend visible l'image, tandis que l'image rend visible l'œuvre de la lumière [32].

Bibliographie

Alce, Venturino, « Iconografia di S. Pietro da Verona, martire domenicano », *Memorie domenicane*, vol. 70, 1953, p. 100-114 et 150-168.

Bonaventure (Saint), *Opera omnia*, 19 vol., Quaracchi.

Boureau, Alain, « La patine hagiographique. Saint Pierre Martyr dans la légende dorée », *in* Étienne Renard, Michel Trigalet, Xavier Hermand et Paul Bertrand (dir.), *Scribere sanctorum gesta. Recueil d'études d'hagiographie médiévale offert à Guy Philippart*, Turnhout, Brepols, 2005, p. 359-366.

Caldwell, Christine, « Peter Martyr : The Inquisitor as Saint », *Comitatus*, vol. 31, 2000, p. 137-174.

Dondaine, Antoine, « Saint Pierre Martyr », *Archivum Fratrum Praedicatorum*, vol. 23, 1953, p. 67-162.

Fletcher, Jennifer, Skipsey, David ; « Death in Venice : Giovanni Bellini and The Assassination of St Peter Martyr », *Apollo*, vol. 133, n° 347, 1991, p. 4-9.

Gelao, Clara, « Il *San Pietro Martire* di Giovanni Bellini nella Pinacoteca Provinciale di Bari tra storia e arte », *in* Clara Gelao (dir.), *Giovanni Bellini : San Pietro Martire. Storia, arte, restauro*, Venise, Marsilio, 2008, p. 7-31.

Lecercle, François, « Le regard dédoublé », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 44, 1991, p. 101-128 ; repris dans François Lecercle, *L'Œil oblique*, Genève, Droz, à paraître.

31. Bonaventure, *Collationes in Hexaemeron*, II, 32 : « *Christus recedit quando mens oculis intellectualibus nititur illam sapientiam videre, quia ibi non intrat intellectus, sed affectus* [...] *et affectus vadit usque ad profundum Christi* ». *Cf. In II Sentent.* Dist. XXIII, art. II, Quaest. III, *ad 4m*, citant Pseudo-Bernard (= Guillaume de Saint-Thierry), *De contemplando Deo* puis *De natura et dignitate amoris* : « car l'amour va au-delà de la vision [...]. Et le même dit [...] que là où l'intellect défaille, l'*affectus* réussit (*amor enim* [...] *multo plus se extendit quam visio* [...]. *Et ipse etiam dicit* [...] *quod ubi deficit intellectus, ibi proficit affectus*) » ; et *In III Sentent.*, Dist. XXVII, art. II, Quaest. II. : « Vis-à-vis de l'objet incarné, le toucher et l'étreinte sont un mode d'appréhension plus noble que la vue et le regard (*Respectu objecti incarnati nobilior est modus apprehendi per modum tactus et amplexus quam per modum visus et intuitus*) ».

32. Je remercie Jean-Christophe de Nadaï O. P. et Emmanuelle Hénin pour les améliorations qu'ils ont eu la gentillesse d'apporter à ce texte, dont les imperfections restent les miennes.

Lecercle, François, « L'apprentissage de la cécité », *Littérature*, n° 87, 1992, p. 31-44 ; repris dans François Lecercle, *L'Œil oblique*, Genève, Droz, à paraître.

Lecercle, François, « Donner à ne pas voir », *in* Gisèle Mathieu-Castellani (dir.), *La Pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1994, p. 123-133 ; repris dans François Lecercle, *L'Œil oblique*, Genève, Droz, à paraître.

Lecercle, François, « L'écriture Chardin », *Studies in Early Modern France*, 1994, vol. 1, p. 143-161 ; repris dans François Lecercle, *L'Œil oblique*, Genève, Droz, à paraître.

Prudlo, Donald, *The Martyred Inquisitor. The Life and Cult of Peter of Verona*, Aldershot/Burlington, Ashgate, 2008.

Rusconi, Roberto, « Le parole e le nuvole. San Pietro (martire) da Verona e l'iconografia di un prodigio », *in* Mariaclara Rossi et Gian Maria Varanini (dir.), *Chiesa, vita religiosa, società nel Medioevo italiano*, Rome, Herder, 2005, p. 595-612.

Vauchez, André, « Jacques de Voragine et les saints du XIII^e^ siècle dans la *Légende dorée* », *in* Brenda Dunn-Lardeau (dir.), *Legenda aurea. Sept siècles de diffusion*, Montréal/Paris, Bellarmin/Vrin, 1986, p. 27-56.

Voragine, Jacques de, *La Légende dorée*, éd. dirigée par A. Boureau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.

Wahl, François, *Introduction au discours du tableau*, Paris, Le Seuil, 1996.

Weppelmann, Stefan, « 'A lunga memoria de gli aspetti e delle conoscenze loro.' Giovanni Bellini pittore di ritratti privati », *in* Mauro Lucco et Giovanni Villa (dir.), *Giovanni Bellini*, Milan, Silvana, 2008, p. 77-89.