Le corps ficitif de Sébastien et le coup d'œil d'Antonello

Autor(en): **Arasse, Daniel**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): **- (1983)**

Heft 2

PDF erstellt am: **23.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-870731

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

DANIEL ARASSE

LE CORPS FICTIF DE SEBASTIEN ET LE COUP D'ŒIL D'ANTONELLO

Pour l'histoire de l'art, le corps de saint Sébastien a été un objet privilégié de représentation, l'objet de fictions particulièrement multipliées dont je voudrais ici démêler quelques enjeux.

La cible ultime de ma réflexion est le *Saint Sébastien* d'Antonello de Messine (fig. 1). Aux yeux de l'historien, l'image en effet est importante : seul reste d'un triptyque [1], elle a été réalisée à Venise en 1476 par un peintre dont on ne sait pas grand-chose, si ce n'est que, malgré leur petit nombre, les œuvres qu'il peint à Venise contribuent de manière décisive à orienter la « manière vénitienne » vers une recherche raffinée de la *grazia*, et vers une idée renouvelée du plaisir pris en peinture au moyen d'un maniement inattendu du *colorito*. Par ailleurs, très vite, la réputation du peintre campe son personnage historique : charmant et séducteur, Antonello est *venereo*, c'est un « vénusien » dans son œuvre comme dans sa vie. Il n'est pas indifférent qu'une des rares traces qui nous soient parvenues de son travail à Venise soit ce corps nu de saint Sébastien...

Il y a plus : dans cette image, la représentation du corps est intimement intégrée à la construction perspective de l'espace fictif, c'est-à-dire à l'une des inventions les plus

1. Comportant au centre une statue de *Saint Antoine* et, à droite, un panneau figurant *Saint Christophe*. Ce n'est pas le lieu d'entrer dans le détail historique de l'analyse. Le point de la question a été fait dans le catalogue *Antonello da Messina,* Rome, 1981, et dans les Actes du congrès (à paraître) tenu à Messine en octobre 1981.

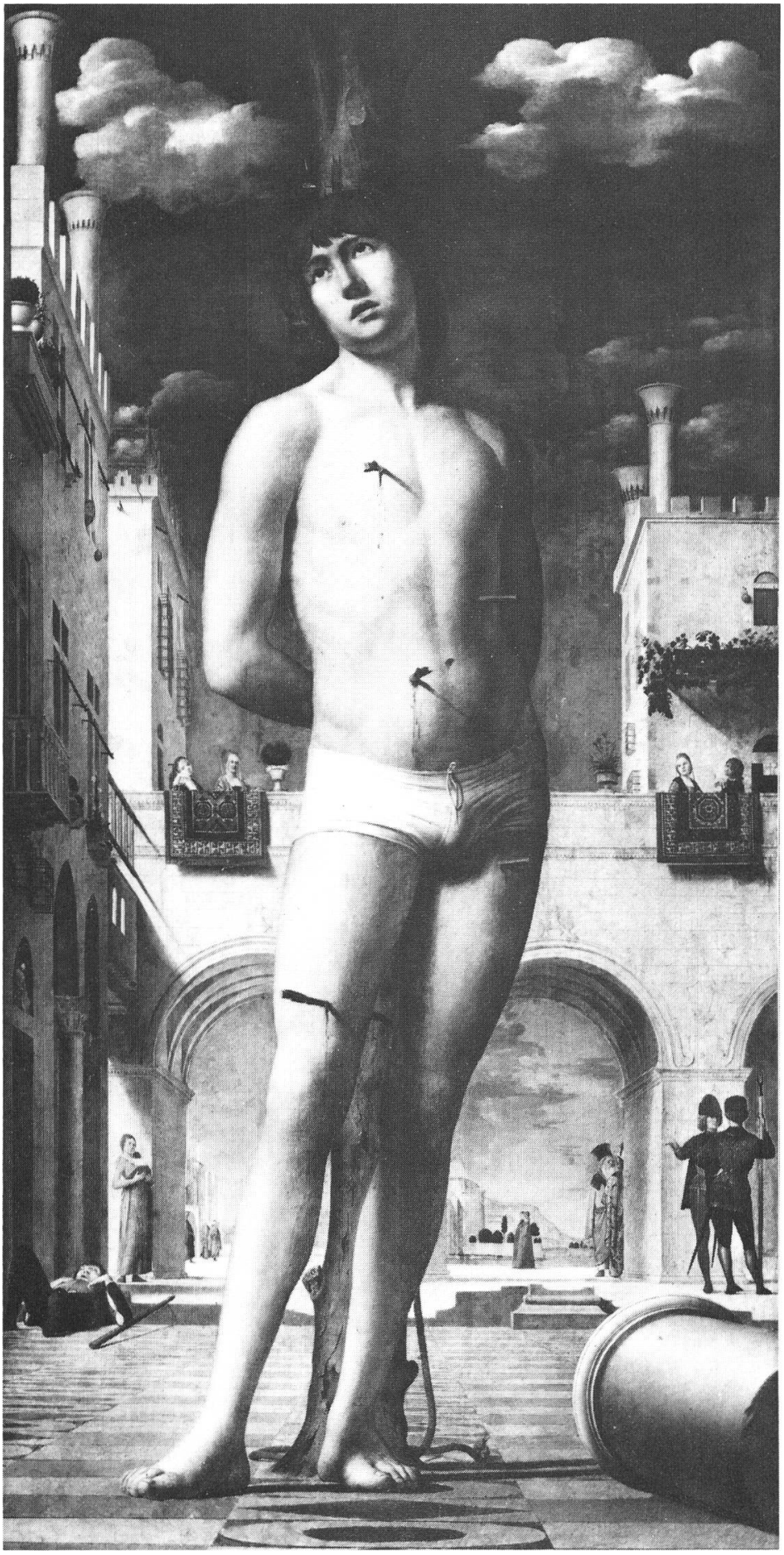
importantes de la première Renaissance. Or cette intégration est tout à fait exceptionnelle à l'intérieur du thème de l'image, au point de faire hésiter l' « iconographie » : ce panneau fait surgir en pleine lumière la question du statut de l'image du corps à l'intérieur de la perspective linéaire ; et, on le verra, cette question s'articule sur les rapports qui s'instaurent entre le *corps fictif* (peint/feint) et le *corps réel* (du spectateur).

Enfin, ce panneau retient l'attention par un détail étrange, minime certes et presque infime, mais instaurant une anomalie à la fois trop discrète et trop incontestable pour ne pas avoir été très sciemment choisie : il s'agit du léger déplacement, du glissement du nombril par rapport à l'axe vertical du corps. Ecart d'autant moins indifférent qu'il est marqué par l'ombre médiane, maintenue au travers d'un ventre pourtant peu musclé ; écart d'autant plus important sans doute qu'il porte sur l'*umbilicus*, sur ce point central d'harmonie et de proportion du corps humain conçu comme microcosme, de cet « homme vitruvien » parfaitement inscrit à partir de son centre dans le cercle et le carré, image qui, selon le mot de R. Wittkower, « hanta l'imagination de la Renaissance ». Or, dans son ensemble, le panneau est très manifestement calculé, construit, centré. Décentré, l'*umbilicus* y fait tache : il y crée une *macchia* très spécifique qui signe, à première vue, la marque laissée par le travail du peintre sur le corps de la peinture [2].

En bref, il s'agirait ici de cerner la portée historique et théorique de cette tache calculée. Mais, pour ce faire, un détour est nécessaire : il faut reconstituer le contexte religieux et pictural dans lequel l'image fait événement et à partir duquel cet *umbilicus* marque son remarquable écart.

---

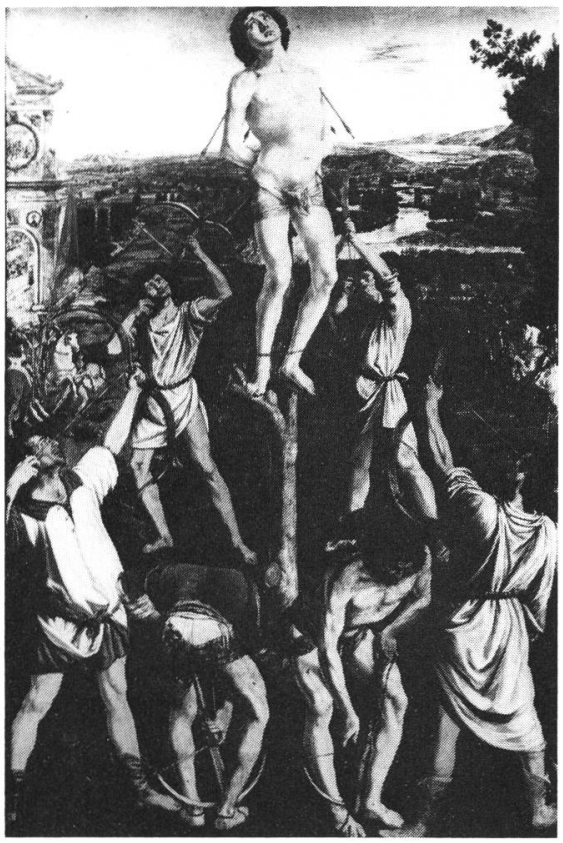
2. Cette formulation fait allusion à l'anecdote célèbre du jeune homme qui aurait laissé la trace de sa passion sur le corps de l'Aphrodite de Cnide : « *Ferunt amore quemdam captum, cum delituisset noctu, simulacro cohaesisse, eiusque cupiditatis esse indicem maculam* » (Pline, *Hist. nat.*, 36, 21). L'anecdote est bien connue de la Renaissance.



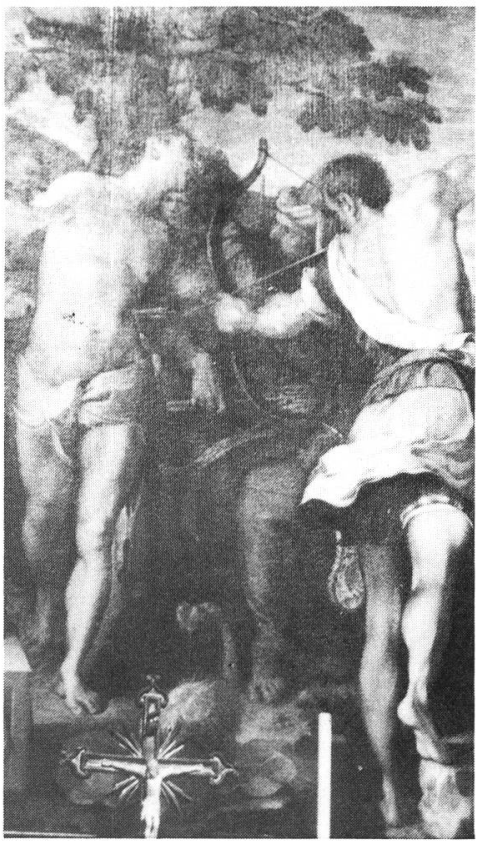
1. ANTONELLO DE MESSINE, *Saint Sébastien,* Dresde, Gemäldegalerie.

2. GIOVANNI DEL BIONDO, *Saint Sébastien,* Florence, Opera del Duomo.

3. GIOVANNI DI PAOLO, *Saint Sébastien et saint Fabien,* Londres, National Gallery.

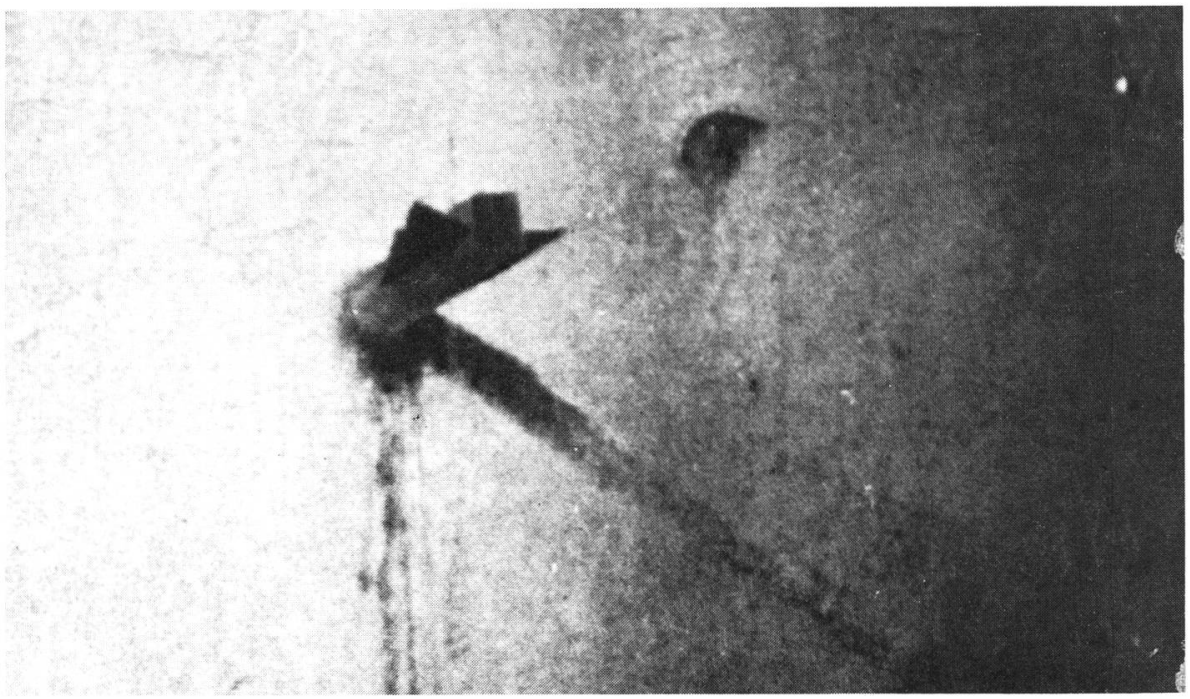


5. POLLAIUOLO, *Le martyre de saint Sébastien,* Londres, National Gallery.



6. F. BAROCCI, *Le martyre de saint Sébastien,* détail, Urbino, Duomo.

4. MANTEGNA, *Saint Sébastien,* Paris, Louvre.



7. ANTONELLO DE MESSINE, *Saint Sébastien*, détail, Dresde, Gemäldegalerie.

SÉBASTIEN EN DÉVOTION

Très localisé dans le temps, le succès de saint Sébastien culmine entre la fin du XIVe et le début du XVIIe siècle. La raison de ce prestige (et de ces limites) est bien connue : le saint est censé être un des protecteurs les plus efficaces contre la peste noire, dont les ravages sont réguliers et terrifiants jusqu'aux années 1630-1650, depuis la grande épidémie de 1348-1350 [3].

Vers 1265-1270, *La Légende dorée* de Jacques de Voragine avait fixé les conditions de la fortune apotropaïque du saint [4]. En bonne logique dévote, cette efficacité est le fruit bienheureux du martyre enduré par le saint au nom de Christ. Irrité par la foi inflexible de cet officier de sa garde, l'empereur Dioclétien

> le fit lier au milieu d'une plaine et ordonna aux archers qu'on le perçât à coups de flèches. Il en fut tellement couvert qu'il paraissait être comme un hérisson ; quand on le crut mort, on se retira.

Mais Sébastien ne meurt pas sous les flèches ; il revient le lendemain provoquer de nouveau Dioclétien, qui le fait mettre à mort par bastonnade et ordonne de jeter son corps dans la *Cloaca Maxima.*

Ce récit appelle un certain nombre de remarques. Car le lien entre le martyre subi par Sébastien et l'efficacité prophylactique de ses reliques n'est pas « banal » ; ce n'est pas, par exemple, celui qui caractérise entre autres le thème de saint Roch, pestiféré protecteur du mal qu'il a subi en son corps.

---

3. Cf. entre autres, M. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death,* Princeton University Press, 1951.

4. « On lit dans les *Gestes des Lombards* qu'au temps du roi Gombert l'Italie entière fut frappée d'une peste si violente que les vivants suffisaient à peine à ensevelir les morts ; elle fit de grands ravages, particulièrement à Rome et à Pavie. (...) Il fut révélé alors, par l'ordre de Dieu à une personne, que la peste cesserait entièrement ses ravages si l'on érigeait à Pavie un autel à saint Sébastien. Il fut en effet élevé dans l'église de Saint-Pierre-aux-Liens. Aussitôt après, le fléau cessa. Les reliques de saint Sébastien y furent apportées de Rome. » (*La Légende dorée,* Paris, 1967, I, p. 139-140.)

Le « cas Sébastien » fonctionne selon un autre mode, qu'il convient de préciser.

Il apparaît que la protection contre la peste s'est articulée au genre du martyre à travers une opération de *condensation*, travaillant sur les flèches et leur définition. Le thème dévot de saint Sébastien assimile en effet deux types de flèches hétérogènes :

— celles des archers de Dioclétien, impies, païennes, sous lesquelles ne meurt pas le saint, protégé par sa foi ;
— celles de la peste elle-même qui, depuis l'Antiquité, figurent le caractère foudroyant d'un mal envoyé par un archer divin (Apollon, le Christ) : flèches mortelles, vectrices de la colère divine dirigée contre un peuple impie.

Il est clair que Sébastien ne peut en aucun cas avoir été atteint par ces dernières ; il en protège au contraire, grâce à une condensation efficace : ne mourant pas sous les flèches (impies, envoyées contre le Chrétien), il protège des flèches (divines, envoyées contre les chrétiens coupables). Le corps de saint Sébastien s'offre ainsi comme le *lieu de rencontre fictif de deux fléchages antagonistes* (païen, impie / divin, purificateur).

Parmi d'autres, une image affiche une des formes possibles de cette condensation, en même temps qu'elle en dévoile le ressort même : dans le panneau de Giovanni Santi (Urbin, Gal. Naz.), le corps nu du saint protège ses dévots contre les flèches de Dioclétien, tandis qu'un ange, surgi du bon côté, couronne son triomphe tout en garantissant l'alliance de la divinité et de son peuple. Ce que cette mise en place (originale) dévoile, c'est que le travail de condensation opéré sur les flèches trouve aussi son origine dans le rapport que les fidèles entretiennent à leur corps : la peste étant un châtiment divin, le chrétien coupable mérite en son corps le fléchage vengeur de la divinité ; mais son appartenance à la communauté chrétienne, au corps collectif de la Mère Eglise, l'autorise à demander et à obtenir la protection de son coreligionnaire Sébastien.

Le caractère sacré du corps de Sébastien protège, en son corps, le dévot lui-même qui, par sa foi, participe de ce sacré.

Or, si l'essor du culte porté au corps de saint Sébastien est

contemporain de l'explosion de la peste à travers l'Europe, il est également inséparable du développement de manifestations dévotionnelles renouvelées, où est très clairement en jeu une double instance — collective et privée — du corps chrétien. La seconde moitié du XIVe siècle voit en effet se multiplier les formes individuelles, privées, de pratiques dévotes (construction de chapelles familiales, multiplication des petits panneaux privés de dévotion particulière) ; mais c'est aussi l'époque où l'on enregistre une très forte résurgence des grands mouvements collectifs de pénitence (Flagellants, *Battuti, Bianchi...*), où, par la monstration publique de sa foi, tout un *populus* « fait corps » (social) pour obtenir à la fois la pénitence de ses individus particuliers et la rémission collective des fléaux divins [5].

Dans ce contexte, le corps de saint Sébastien acquiert une double dimension, exceptionnelle. En tant que le dévot est membre de la communauté chrétienne, il est, en son corps collectif, protégé par le corps *particulier* du saint coreligionnaire ; mais, en tant que corps lui-même particulier, le dévot se met à l'abri du corps *singulier* de Sébastien. Il existe ainsi une certaine hésitation dans la relation possible entre les deux corps du dévot et du saint ; incertitude qui renvoie à un phénomène fondamental qui se joue alors et que j'appellerai — sans vouloir ici entrer dans le détail de l'analyse — le « processus d'individuation » du corps propre dans la culture et les pratiques du temps.

On peut formuler de manière plus intime, plus personnelle, cette hésitation dans la situation respective des corps. Par son impiété, qui lui a mérité le châtiment des flèches divines, le croyant rejoint la position de l'archer aux flèches impies. Le visage du bourreau prend d'ailleurs souvent, en peinture, une charge figurative connotant clairement ce que l'on pourrait appeler le « trop humain » du spectateur. Mais, par sa dévotion même et en son corps collectif de *populus devotus*, le fidèle se trouve dans la position du corps de

5. Sur cette vaste question, cf. entre autres, *L'attesa dell'età nuova nella spiritualità della fine del Medioevo,* Todi, 1962 ; I. Magli, *Gli uomini della penitenza,* Rome, 1967.

Sébastien, criblé de flèches (souhaitées) impuissantes. Dans nombre d'étendards de processions où intercède Sébastien, un ange chasse le démon des abords de la cité : autant que châtiment, la peste est une épreuve, une « cure » permettant de réactiver la foi et de purger la cité du mal qui s'y cachait, à l'insu de son bon peuple.

En définitive, la relation entre les corps du dévot et du saint fonctionne moins selon un principe spéculaire que selon un processus que l'on pourrait qualifier de « tour de passe-passe » ; car ce qui s'y joue est à la fois de l'ordre de l'identification et de la projection. Le dévot s'identifie à Sébastien fléché et il se projette en Sébastien protégé.

A ce point, une question se fait entendre : de quelles passions cette mise en scène du corps est-elle la catharsis ? Dès *La Légende dorée*, la réponse est clairement donnée : le premier miracle opéré par les reliques du saint, après la description de sa mort et avant l'allusion à la peste, montre que ce corps fictif est redoutablement efficace pour purger le fidèle de la concupiscence : la *volupté de la chair*, ce que vise saint Sébastien en sa relique [6].

On retrouvera l'écho d'Eros, autre archer aux blessures non mortelles...

Sébastien en perspective

Mais, *en peinture*, le succès de la dévotion devient succès d'une imagerie qui est contemporaine, cette fois, d'une nouvelle fiction de l'espace, celle de la perspective linéaire, où le tableau est aussi l'objet d'une visée très spécifique. Deux de ses données concernent particulièrement le thème de *Saint Sébastien* :

6. « Une femme de Toscane, nouvellement mariée, fut invitée à se rendre à la dédicace d'une église de saint Sébastien ; et, la nuit qui précéda la fête, pressée par la volupté de la chair, elle ne put s'abstenir de son mari. Le matin, elle partit, rougissant plutôt des hommes que de Dieu. Mais à peine était-elle entrée dans l'oratoire où étaient les reliques de saint Sébastien que le diable s'empara d'elle, et la tourmenta en présence de la foule. » (*La Légende dorée, ibid.*)

— La perspective linéaire construit l'espace de la représentation en fonction de l'intersection de la « pyramide visuelle » par le plan de l'image et de l'impact sur ce plan des « rayons visuels ». Le point premier de la construction est connu aujourd'hui sous le nom de « point de fuite » ; mais la terminologie du XVe siècle le définit comme le point d'impact, sur la surface, du « rayon centrique » du regard qui vient percuter perpendiculairement le panneau ; la métaphore balistique organise aussi l'espace de la peinture [7]...

— Dans son opération démonstrative initiale, la vue du Baptistère de Florence peinte en 1425 par Brunelleschi et investie très vite d'une valeur véritablement inaugurale, la construction perspective installe le spectateur comme « pur témoin » de l'image peinte. L'architecte florentin a élaboré une construction complexe dont il suffit, ici, de retenir que la peinture elle-même y était regardée dans un miroir, depuis un trou unique creusé au centre du panneau peint, derrière lequel venait se coller l'œil du spectateur : trou caché dans la peinture pour la voir et qui cache, dans le miroir où vient se refléter l'image, le corps et le visage du spectateur. Dans sa rigueur théorique initiale, ce dispositif repose en particulier sur l'annulation du corps réel du spectateur, ramené dans sa visée de l'image à un œil, à un point, réduit, pour reprendre l'expression d'Hubert Damisch, à sa seule « pulsion scopique » (p. 132).

L'émergence *en peinture* du corps de Sébastien a ainsi lieu au sein d'un système de représentation qui fait du spectateur comme le « viseur balistique » de la fiction picturale, tout en posant l'occultation du corps de ce spectateur et sa réduction à un point.

Car c'est bien, par ailleurs, d'une *émergence du corps* de Sébastien que la peinture du Quattrocento nous rend témoins : on assiste en effet, à partir des années 1440-1450,

7. Il n'est pas question d'entrer ici dans le détail de cette description. Je me fonde en particulier sur l'analyse de la perspective proposée par H. Damisch, *L' « origine » de la perspective,* dans *Macula,* 5/6, p. 113 sq. Le terme de « rayon centrique » est utilisé par L. B. Alberti, *De Pictura,* I, 5 et 8. La formule selon laquelle les rayons visuels viennent percuter la surface du panneau est due à Manetti, le biographe de Brunelleschi, cité par Damisch, *op. cit.,* p. 124.

à une mutation de sa représentation hautement significative.

A l'origine, l'imagerie antipesteuse comporte deux types « iconographiques » que l'on peut qualifier de « dévots ». Dans le premier, le saint, habillé et glorieux, ne tient que quelques flèches ; dans le second — représentation du martyre proprement dit — le corps est nu, couvert de flèches, tel le hérisson de *La Légende dorée* (fig. 2 et 3). Les deux types comportent une donnée commune : l'occultation de la nudité corporelle, par le vêtement glorieux ou par la carapace de flèches.

Dans les années 1440, un nouveau « type » apparaît, à la cohérence diamétralement opposée. Le saint est nu et il n'est atteint que de quelques flèches [8]. En ne retenant que le degré minimum et suffisant de particularisation de ce corps nu pour en permettre l'identification comme corps de saint Sébastien, ce type — moderne et apollinien — contribue à faire surgir en peinture le corps dans sa fiction même, un corps nu, visé presque hors de toute référence à l'histoire supposée réelle de son martyre.

Ces deux types — dévot/apollinien — peuvent être combinés dans la même image [9] ; les deux instances n'en demeurent pas moins contradictoires et, comme on peut s'y attendre, la Contre-Réforme dénonce sans ambiguïté l'incompatibilité entre l'approche dévote du thème et cette mise en évidence, par la fiction, d'un beau corps nu :

> « O Vanité de l'homme qui rend vain ce qui est vrai, propre et principal, pour donner place à des fictions qui ne pèsent pas plus qu'un fétu de paille... Je vois Etienne lapidé sans pierres, Sébastien sans flèches... O vaine vanité, erreur infinie... [10] »

---

8. Sur l'histoire plus détaillée de ces types, voir ma contribution au congrès de Messine (à paraître) : « A propos du Saint Sébastien de Dresde : Iconographie, culture et dévotion. »

9. C'est ainsi que, dans son œuvre du Louvre, Mantegna adopte dans la partie basse du corps la disposition dévote du fléchage, tandis que le buste — indemne — est évidemment une allusion au torse antique (fig. 4).

10. G. A. Gilio, *Degli errori e degli abusi de'pittori circa l'istorie* (1564), cité par P. Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento,* Milan, 1971, I, p. 844.

Gilio en reste ici aux généralités ; Lomazzo est plus précis :

> « Les spectacles lascifs d'hommes [nus] peuvent contaminer l'esprit des femmes. C'est pourquoi on fait à saint Sébastien, quand il est attaché à son arbre et criblé de flèches, les membres tout colorés et couverts du sang de ses blessures : car il ne faut pas qu'il se montre nu, beau, charmant et blanc comme il l'était, et comme le peignit jadis Fra Bartolomeo qui le fit si beau et si lascif que les femmes et les jeunes filles qui allaient à confesse le voyaient et en tombaient amoureuses avec la plus grande ardeur ; si bien qu'il fallut l'ôter de l'église et l'envoyer à François, roi de France [11]. »

Dans un autre passage de son *Trattato*, Lomazzo évoque encore saint Sébastien, à propos des images « très efficaces pour éveiller à la contemplation » :

> « Il ne devrait pas exister un seul chrétien qui, pour se débarrasser des vains plaisirs du monde et des mauvaises pensées, n'eût dans sa chambre, près de son lit, ce genre d'images peintes par la main savante d'un maître, afin que, y regardant, il arrive à refroidir les chaleurs ardentes et enflammées de la lasciveté et à les convertir dans la chaleur tempérée de l'amour divin et dans la froideur tempérée de la pénitence » (VI, 22, p. 295).

Ce n'est pas sans bonnes raisons que l'Eglise posttridentine fait tant d'honneur à saint Sébastien. C'est que, mise à part l'évidente ambiguïté sensuelle de la figure, la nudité de ce corps martyrisé est investie d'une double spécificité. Le supplice infligé n'entraîne pas la mort (saint Sébastien n'est presque jamais montré durant la bastonnade qui lui est fatale). Le tir des archers constitue un « supplice raté », exemplaire et spécifique, car son échec est patent alors même que le corps est atteint — très différemment de ce qui arrive, entre

11. G. P. Lomazzo, *Trattato della pittura,* VI, 36, ed. Ciardi, Florence, 1973, II, p. 319-320. La source de l'anecdote se trouve chez Vasari, Ed. Milanesi, IV, p. 188.

autres, à sainte Catherine d'Alexandrie, même pas égratignée par les roues dentées qui auraient dû la déchirer. Et d'autre part cet échec des flèches met en scène le paradoxe d'une visée qui atteint sa cible sans atteindre son but, sa fin, l'*effet* recherché : la mort. Vecteurs du regard, les flèches des archers sont comme la matérialisation de leurs « rayons visuels », et leur impact sur le corps y signe la trace de ces regards : la fresque de Foppa (Milan, Brera) est sans doute l'une des images où cette situation est le plus clairement articulée.

Cible d'une visée qui atteint son but mais pas sa fin, ce corps demeure donc dans un état privilégié, celui d'*objet de visée* : il constitue une remarquable *fiction du corps désiré*, comme le suggère peut-être l'étrange « danse de Salomé » que Crivelli fait exécuter à son Sébastien (Londres, prédelle de la pala Odoni, Nat. Gall.).

On ne ferait ici que formuler de manière complexe une banalité (la valeur érotique du corps de Sébastien dans le rapport qu'il instaure entre nudité, supplice et désir) si l'on ne revenait à ce qui était au principe même de ces remarques : dans son émergence historique, la fiction du « corps visé » de Sébastien s'inscrit au sein d'un système pictural nouveau, caractérisé en particulier par la perspective linéaire. Or cette contemporanéité fait surgir un écho troublant entre le mode du supplice figuré et le rapport du spectateur au tableau de peinture : chair suppliciée et surface peinte sont, toutes deux, les lieux d'impact de rayons visuels issus d'un œil unique : œil de l'archer qui ajuste monoculairement son tir, œil que le spectateur vient ficher au trou disposé par Brunelleschi...

La coïncidence n'est nullement fortuite : l'imagerie de saint Sébastien donne corps, dans le tableau même, au regard du spectateur sur ce que l'on doit bien appeler, ici, le « corps de la peinture » ; et la fascination qu'exerce l'image est fondée sur cette « pulsion scopique » à quoi le dispositif théorique de la perspective brunelleschienne réduit le spectateur. En l'occurrence, pourtant, ce dernier n'est plus le « pur témoin » prévu par l'architecte : le mode du supplice figuré et la culpabilité propre à l'invocation dévote adressée à ce saint convergent, à leur tour, pour faire du spectateur comme un double de l'archer visant le beau corps nu du jeune soldat chrétien.

Cette situation n'est pas sans conséquences ; car, en retour, le corps de Sébastien agit sur son spectateur. Maintenu en « état de visée », le corps fictif maintient corrélativement le spectateur en « état de viseur », spectateur-viseur d'un corps nu où se condensent à la fois la projection de son propre corps dans ses diverses modalités, l'image du corps désiré et le corps de la peinture elle-même. La dévotion demeure cependant attentive à ses propres égarements et les images confirment *a contrario* l'analyse qui précède : elles tiennent à marquer la distinction entre spectateur dévot et spectateur concupiscent. La peinture du XVe siècle ne fait pratiquement jamais coïncider les deux visées (des archers sur le corps, du spectateur sur le tableau). Le plus fréquemment, ces deux visées pivotent de quatre-vingt-dix degrés l'une par rapport à l'autre (cf. Foppa, Crivelli, etc.), impossibles à confondre. A moins que le saint ne soit surélevé en même temps que la ligne d'horizon, cette disposition mettant presque le spectateur dans la position (théorique) du saint ou de Dieu même, supérieurs à l'humanité rabaissée des archers coupables (Pollaiuolo, fig. 5).

La Contre-Réforme, elle, veut restreindre la représentation trop séduisante de ce martyre ; mais, peste et intercession obligent, le thème est traité à travers celui de sainte Irène venue, dans la nuit, soigner le martyr. Absent de *La Légende dorée,* ce thème est repris à la beaucoup plus ancienne *Passio Sebastiani* attribuée à saint Ambroise ; il prend en peinture une fonction très particulière : déplaçant dans le tableau même la relation érotique au corps de saint Sébastien, il contribue à en orienter clairement la valeur cathartique. D'autant plus que le geste de sainte Irène inverse le mouvement des flèches : en les retirant du corps, elle ôte ce qui est la marque d'un coupable regard sur ce corps ; la sainte femme soigne aussi notre regard en dénouant la fascination et en désamorçant l'effet en retour du corps fictif visé.

Car, encore une fois, ce corps-cible ne fonctionne pas comme le miroir du corps du spectateur. Dans sa définition religieuse même, il impose la fiction d'un *corps vivant*, d'un *vi-à-vis* du spectateur ou de l'archer, qui, derechef, vise le viseur... C'est bien, en tout cas, la situation que met en scène

Barocci dans son *Sébastien* d'Urbino : l'archer visant le corps du saint est un relais latéral et dynamique du regard du spectateur, tandis que le geste (exceptionnel) du saint vise à son tour le spectateur et le met sous la dépendance d'une injonction visuelle particulièrement efficace (fig. 6).

Le surgissement du corps de saint Sébastien, sa mise en scène en peinture ne font d'ailleurs qu'exploiter pleinement un des effets paradoxaux rendus possibles par un jeu essentiel à la perspective : l'interférence de deux mouvements, de deux dynamismes complémentaires. Les lignes de fuite

> dans leur départ élastique, poussent le lieu loin de nous, elles l'établissent sur des rails invisibles hors de toute saisie ; mais tout ce qui interrompt leur glissement vers l'horizon retourne la situation, en dressant quelque chose devant nous, pour nous, lié à notre regard mais nous soumettant aussi à une présence, à un prestige...

Conséquence remarquable de ce processus, qui ne semble guère « aporétique » :

> La composition réussie aboutit à placer non pas seulement mentalement, mais physiquement, le spectateur sous la dépendance du tableau de grand format [12].

Le « coup d'œil » d'Antonello ou « Le viseur visé »

Il est temps de revenir au panneau d'Antonello de Messine, car on voit s'y articuler, avec une rigueur exceptionnelle, le processus même de la figuration propre à notre thème : le corps fictif visé en peinture y met, très consciemment, le corps du spectateur sous son propre regard.

Le panneau offre une synthèse exemplaire des deux instances au travail dans le thème au XVe siècle, l'approche « moderne » et l'approche « dévote ». Le modernisme est affiché dans la disposition perspective de l'ensemble et dans

12. A. Chastel, « Les apories de la perspective au Quattrocento », dans *La prospettiva rinascimentale,* Florence, 1980, p. 56.

la configuration même du corps. Perspective manifestement centrée, cadrée, d'autant plus significative qu'elle s'instaure d'un pavement dont la présence heurte, au premier abord, la définition iconographique de la *storia* (censée survenir dans une « plaine hors de la ville »), comme si la volonté de construire le lieu de la visée l'avait emporté sur le strict respect du thème. Modernisme offert aussi dans ce corps particulièrement nu : non seulement il a été frappé de peu de flèches, mais celles-ci sont à peine visibles et aucune ne se donne à voir hors de la limite du corps — selon une disposition unique à ma connaissance. Plus qu'aucun autre, le panneau tend à faire presque coïncider la visée des archers sur le corps et celle du spectateur sur le tableau, à faire presque se recouvrir leurs pyramides visuelles respectives... La dévotion structure, cependant, la représentation. Par leur nombre, les flèches rappellent inévitablement à l'époque les cinq plaies du Christ et les cinq lettres de l'Amour divin, AMORE. Par ailleurs, rapportée à la surface du panneau grâce à la découpe qu'impose le format, la construction spatiale constitue deux lieux figuratifs nettement différenciés : en bas (au premier plan), le lieu païen, impie, du martyre ; au-dessus (en profondeur, au-delà du mur ruiné), la ville lumineuse et protégée de la foi chrétienne.

Souvent évoquée plus haut à propos du thème, l'oscillation entre deux instances constitue, ici, la cohérence de l'image même. On la retrouve tant dans le développement latéral de sa construction que dans l'articulation de sa profondeur.

En profondeur. Très rapproché du plan idéal de l'image, le corps du saint semble voisin du spectateur ; celui-ci est donc supposé avoir une taille très réduite, selon le schéma traditionnel et dévot de la hiérarchisation des tailles dans l'imagerie religieuse. Mais la construction perspective éloigne implicitement le spectateur du plan du tableau : tout en lui redonnant une taille fictive « normale », le dispositif perspectif constitue la marque d'une approche incontestablement moderne de l'espace pictural.

Latéralement. Le panneau répète des dualités en les répartissant de façon à truquer une axialité pourtant affichée. Jouant sur la plupart des éléments du décor (cheminées,

fleurs, personnages, arcs, tapis, syntaxes architecturales...), le procédé se concentre dans la mise en place de l'arbre et du corps : centrés sur l'ensemble du panneau, ils sont décentrés par rapport à l'échiquier de base, mais recentrés par le jeu des masses (l'orteil du pied gauche, point d'appui de la figure, est très exactement situé sur l'axe central du panneau)...

La constatation de cette oscillation généralisée, de ce brouillage dans la certitude des positions, de ce centrage systématiquement décentré, permet d'approcher un des points les plus remarquables du panneau, à la fois intime et évident, infime et affiché : le glissement du nombril par rapport à l'axe vertical du corps. On l'a dit au début : ce glissement est très fort, car, dans sa nuance, il joue avec le principe normatif du beau corps vitruvien. Mais l'analyse du panneau montre qu'il n'est pas isolable : anomalie centrale de la norme, il est placé là comme la règle d'élaboration et de fonctionnement de toute l'image. Son écart convie donc à regarder de plus près un déplacement qui ne gêne que sur le corps, une déviance devenue, sur cette chair, tache, *macchia,* infime souillure...

Or, vue de près, l'irrégularité de ce nombril surgit dans sa configuration secrète, intime, propre : du corps du saint, un *œil* fixe le spectateur, clairement identifiable jusque dans le léger accent lumineux qui éclaire la pupille [13] (fig. 7)...

---

13. Deux remarques de méthode sont nécessaires :

— Ce regard rapproché sur le panneau n'est en rien assimilable aux « inventions » de la macrophotographie ou du regard microscopique. Non seulement ce détail n'est pas isolable de l'ensemble de la structure de l'image (ce qui précède le montre suffisamment) mais la mise en lumière de la configuration de l'*umbilicus* ne fait surgir aucun involontaire, aucun inconscient du peintre. La précision de la configuration montre nettement que ce détail a été contrôlé par Antonello : l'œil-nombril a été peint de manière minimale, pour ne pas être vu tout en étant là.

— Pour voir donc le détail, il faut déplacer le tableau hors de ses conditions prévues de vision, de réception (regardé de loin, dans une chapelle, sur un autel) ; il faut le regarder « artificiellement », le scruter de près. Ce déplacement n'affaiblit pas pour autant la valeur du détail ; car, en scrutant ainsi la surface picturale, on restitue les conditions mêmes du geste du peintre dans l'atelier, fabriquant de près sa fiction de peinture. Ce regard rapproché, intime, se trouve au plus proche des conditions de travail du peintre, de ce travail partiellement occulté ensuite dans la mise en place « officielle » du tableau.

Il semble bien que cet œil-nombril, cet *umbilicus-oculus*, constitue une très consciente variation sur l'œil caché du spectateur dans le corps du Baptistère de Florence, tel que l'installait le dispositif inaugural de Brunelleschi, avec son trou qui n'était creusé dans l'épaisseur du panneau que pour y être obturé par un œil susceptible, peut-être, de saisir son propre regard dans le miroir où il fixait la peinture... Variation qui est loin d'être seulement ludique : en elle s'opère une perversion du modèle brunelleschien, riche de conséquences.

Le nombril-*oculus* n'est pas seulement déplacé latéralement, par rapport au centre du corps ; il l'est aussi verticalement, par rapport au « point de fuite », lieu de projection géométrique de l'œil du spectateur qui se voit, en 1502, qualifier de « point du sujet » par Pélerin Viator [14]. Ce déplacement vertical pourrait bien constituer une très belle démonstration de l'écart qui, pour reprendre une formule d'Hubert Damisch, distingue le point géométrique du sujet de son lieu d'inscription symbolique, selon une des modalités les plus singulières de l'énonciation du sujet en peinture au XVe siècle.

Dès lors et par ce déplacement même, l'œil-*umbilicus* n'est pas assimilable à l'œil du spectateur (il ne coïncide nullement avec lui) ; il ne saurait guère être l'œil du peintre (pourquoi le supposer ?) ; il est l'œil de la peinture elle-même, en son corps peint. L'écho entre cet *oculus* et la flèche profondément fichée de l'autre part de l'axe central sonne comme une mise en représentation de la réponse que porte la peinture à qui la regarde : retournant la visée qui laisse sa trace sur lui, le corps fictif *envisage* à son tour le spectateur. Ce qui s'énonce ici, dans le mutisme du pictural, c'est une conception de la peinture non pas seulement réceptacle de regards, ou miroir, ou construction mathématique modèle du monde, mais fiction secrètement productrice d'effets. Presque invisible, cet œil artificiel en arrive à retourner exactement la belle formule employée par Manetti à propos du second panneau de Brunelleschi :

14. Viator, *De artificiali perspective,* Toul, 1509 : « Le point principal en perspective doit estre constitué et assis au nyveau de l'ueil ; lequel point est appellé fixe ou subject. »

> Il le laissa à la discrétion de qui regarde, comme il en va pour toutes les autres peintures chez les autres peintres, encore que qui regarde ne soit jamais discret [15].

Cette indiscrétion du spectateur — spectateur de « ce qui ne le regarde pas » — est retournée « au profit » de la peinture, indiscrète au point où elle vise le spectateur à son insu.

L'écart calculé d'Antonello joue très précisément de ce que voudra contrôler la Contre-Réforme : l'effet mal cernable qu'instaure la peinture dans sa spécificité et son indiscret mutisme. Par son troisième œil — déplacé —, ce *Saint Sébastien* pourrait bien manifester une conscience très aiguë de l'incontrôlable effet des « fictions de peinture », de ces corps fictifs qui ont leur poids, lequel ne peut être que « de peinture ».

Moins qu'à un clin d'œil, Antonello donne figure, très exactement et grâce au contexte balistique offert par le thème de l'image, à un *coup d'œil* qui n'est autre que celui de la peinture elle-même.

Les conditions d'apparition de cette anomalie permettent, sinon d'expliquer, du moins de rendre concevable son existence.

Et, d'abord, le fait que l'école vénitienne développe, dès les débuts du XVIe siècle, une dimension spécifique dont on considère traditionnellement Antonello comme l'un des initiateurs : c'est à Venise plus qu'ailleurs que le plaisir (*piacere/diletto*) est posé comme l'un des outils privilégiés de l'efficacité — même morale — de la peinture [16] ; c'est de Titien que Sperone Speroni déclare que sa peinture est le « paradis de nos corps [17] ».

---

15. Manetti, cité par H. Damisch, *op. cit.*, p. 131.

16. Cf. en particulier L. Dolce : « *Perche le imagini non pur sono, come si dice, libri de gl'ignoranti : ma quasi piacevolissimi svegliatoi destano anco a divotione gl'intendenti...* » Et : « *Essendo la Pittura trovata principalmente per dilettare, se'l Pittor non diletta, se ne sta oscuro e senza nome.* » (*Dialogo della Pittura,* 1557, Roskill, New York, 1968, p. 112 et 148.)

17. S. Speroni, *Dialoghi,* Venise, 1558, p. 22.

Par ailleurs, si ce va-et-vient des visées qui s'entrecroisent n'est qu'exceptionnellement marqué en peinture, il constitue presque un lieu commun de la littérature contemporaine. A la limite, Antonello ne fait rien d'autre que « peindre » le coup de foudre pétrarquiste et sa séduction par échange de regards : dans le dispositif optique de l'*innamoramento,* un regard vise l'objet désiré, mais c'est de l'œil de cet objet que part, en écho, le regard décisif qui, visant le viseur, fixe son désir en même temps que son amour ; la flèche d'Eros niche dans l'œil du corps désiré. Ronsard, brodant sur les yeux de Cassandre, est au plus près d'Antonello :

Si tôt que je vis leur beauté,
Amour me força d'un désir
D'assujettir ma loyauté
Sous l'empire de leur plaisir,
Et décocha de leur regard
Contre mon cœur le premier dard.
Ce fut, Dame, ton bel accueil,
Qui pour me faire bienheureux,
M'ouvrit par la clef de ton œil
Le paradis des Amoureux,
Et fait esclave en si beau lieu,
D'un homme je devins un Dieu [18].

Enfin, ultime confirmation pour satisfaire l'histoire (traditionnelle) de l'art, le panneau d'Antonello constitue une très belle réélaboration d'un modèle connu, où s'ordonnait autrement un même jeu de flèches. Depuis longtemps, les spécialistes savent que l'une des origines du *Saint Sébastien* de Dresde et, en particulier, de son exceptionnel paysage urbain, se trouve à Padoue, dans la fresque du *Martyre de saint Christophe* peinte par Mantegna aux Eremitani entre 1453 et 1457. Cette référence d'Antonello est loin d'être arbitraire : non seulement le *Saint Sébastien* avait pour pendant un *Saint Christophe*, non seulement saint Christophe est aussi un saint protecteur des maladies et des infirmités, mais surtout son supplice évoque remarquablement celui de

18. Ronsard, *Amours pour Cassandre, Chanson* (1552), Paris, 1974, p. 98.

saint Sébastien : s'il meurt décapité, c'est après avoir subi un pénultième « fléchage » également inefficace, mais dont l'issue est, pour ces remarques, lumineuse :

> « Ensuite le roi le fait lier à un poteau et commande à quatre cents soldats de le percer de flèches : mais toutes les flèches restaient suspendues en l'air, et aucune ne peut le toucher. Or le roi, pensant qu'il avait été tué par les archers, se mit à l'insulter ; tout à coup, une flèche se détache de l'air, vient retourner sur le roi qu'elle frappe à l'œil et qu'elle aveugle [19]. »

Dans la partie supérieure gauche de sa fresque, Mantegna avait dévotement représenté ce miracle-boomerang. Une vingtaine d'années plus tard, glissant d'un saint à l'autre, Antonello condense cette représentation narrative dans le corps fictif de la peinture et met ainsi en jeu, secrètement, le corps du spectateur même.

Ainsi, le *Saint Sébastien* de Dresde apparaît comme la figuration implicitement théorique de « l'effet du corps fictif de la peinture sur le corps réel du spectateur ». Le secret dans lequel le peintre a dissimulé ce pouvoir tient à l'extrême intimité de son exercice mais aussi, les rigoristes de la Contre-Réforme l'ont montré, à ce que, pour longtemps, le propre de cette théorie est d'être indicible, mieux, *innommable*.

19. *La Légende dorée,* II, p. 11.