

**PETIT TEXTE SUR PETIT TABLEAU
A GRAND ESPACE**



DUCCIO, La guérison de l'aveugle,
43 cm x 44 cm, National Gallery

En 1311, Sienne connaît une journée de festivité inhabituelle. Toutes affaires cessantes, les dignitaires de l'Eglise, du gouvernement, les représentants des corporations, la population en liesse, transportent jusqu'à la cathédrale le plus grand tableau d'autel jamais vu à ce jour : la *Maestà* du peintre Duccio di Buoninsegna, dont les cinq mètres de largeur ont du mal à franchir quelques ruelles. Installée sur un piédestal, la *Maestà* qui atteint dans son intégrité d'alors 4,68 mètres de hauteur, est visible de toute l'assistance réunie dans l'église; elle est peinte recto verso, et on tourne autour sans difficulté en pratiquant des exercices de dévotion. Au recto, elle comporte une imposante Vierge au trône encadrée de saints et de dévots, une prédelle dans la partie inférieure, deux registres de panneaux dans la partie supérieure. Au verso, une série de *scomparti*, ou de petits panneaux la composent en une sorte de patchwork savamment disposé. Au bas de cet ensemble, une prédelle est faite de panneaux plus petits, d'environ 43 cm x 44 cm. Alors que les panneaux supérieurs racontent la passion du Christ, ceux de la prédelle relatent des faits glorieux et miraculeux. L'un de ces panneaux de petite dimension va être l'objet de notre attention : il s'agit de *La guérison de l'aveugle*, exposé désormais à la National Gallery. Il semble que la source biblique de cet épisode soit l'évangile de Marc plutôt que celui de Jean fréquemment cité par les critiques, pour des raisons qu'il serait trop long de produire ici. En résumé, le Christ et ses apôtres sortent de Jéricho, suivis d'une foule; au bord du chemin, un aveugle né en appelle à la pitié du Christ. Celui-ci, touché par la foi de l'aveugle, le guérit. Malgré leurs variantes narratives, les quatre évangiles indiquent qu'il y avait foule alentour, détail que Duccio a supprimé.

La composition du tableau est simple. Un premier coup d'œil distingue deux registres. Celui du bas regroupe les personnages disposés selon une hauteur dégradée de gauche à droite, celui du haut est occupé par un ensemble architectural urbain qui s'implante de plus en plus profondément dans le registre inférieur en allant de gauche à droite. Si bien qu'on peut immédiatement superposer une autre structure organisatrice de la surface peinte : deux triangles accolés le long d'une diagonale orientée de l'angle supérieur gauche à l'angle inférieur droit où se tient le miraculé. Sur cette diagonale, au centre mathématique du panneau, se trouve la tête du Christ. Son corps légèrement penché forme avec le corps de l'aveugle, légèrement incliné lui aussi, une sorte de mandorle qui délimite le lieu du miracle. A première vue, la composition d'ensemble paraît dissymétrique, voire déséquilibrée, car une masse compacte de personnages est toute regroupée dans la partie gauche, tandis que la droite, elle, n'est occupée que par deux personnages qui de surcroît ne sont que la répétition du même l'aveugle. En fait, il n'y a pas de déséquilibre. La masse des apôtres, groupe serré aux figures peu

individualisées, au chromatisme pour une fois assourdi, est contrebalancée par la hauteur, la rayonnante luminosité et la forte plasticité des édifices qui occupent presque toute la partie droite, ainsi que par les deux images menues de l'aveugle, séparées par un espace vide dont on dira qu'il pèse lourd : il contient l'instant d'un miracle, le passage d'un état « avant » à un état « après », il contient aussi la tension du travail du miracle, et la détente qui le suit. Tension, mutation, espace d'apaisement et d'expansion équilibrent de façon immatérielle la masse posée à gauche. Enfin, le sol unifie l'ensemble du tableau, il joint uniformément la partie inférieure et la partie supérieure, la partie droite et la partie gauche.

Nous renouerons plus tard avec l'étude de la composition de *La guérison de l'aveugle*, car il devient maintenant nécessaire de regarder de près la mise en place de l'espace. C'est, à notre connaissance, l'expression spatiale la plus poussée de Duccio et de tout le Trecento. Il en existe de plus modernes, y compris dans l'œuvre de Duccio, si l'on se place du point de vue de la construction d'un espace tridimensionnel linéaire et homogène. Ainsi, dans d'autres panneaux de la *Maestà* elle-même, celui des *Noces de Cana*, de *La dernière Cène*, un espace clos ouvert sur le devant comme une « boîte spatiale » montre un plafond où les diagonales (les poutres du plafond) vont se couper en un point unique, le point de fuite. Trente-six ans plus tard, dans son *Annonciation* de 1344, Ambrogio Lorenzetti¹ unifie selon la même technique géométrique le carrelage où se tiennent l'ange et la Vierge. D'autres procédés moins à l'avant-garde sont également utilisés par Duccio et les peintres du XIVe siècle dans toute l'Europe, en particulier celui dit en arête de poisson », qui fait aboutir toutes les diagonales non plus en un point unique, mais le long d'un axe vertical appelé l'axe de fuite. Or, dans *La guérison de l'aveugle*, Duccio n'utilise pas l'axe de fuite. Il utilise le point de fuite, mais dans un seul secteur, celui du plafond apparaissant en position centrale derrière la tête du Christ, ce point de fuite se trouve au bord extrême gauche du panneau, sur l'épaule de l'apôtre en vêtement ocre sombre. Le peintre a donc choisi, délibérément ou sans s'y attarder consciemment, une méthode de mise en place spatiale archaïque, au mieux composite, dont l'aboutissement est la multiplication de sortes de zones de fuite, et dont l'effet produit est une captation du spectateur par une architecture et un espace magiques, non régulés.

Regardons ce tableau : sans même déployer une attention extrême, nous ne pouvons pas ignorer la plasticité spectaculaire de son ensemble architectural. Le premier coup d'œil voit surgir trois parallélépipèdes saillants séparés par des éléments rentrants : une première ruelle à droite qui délimite

¹ Pinacothèque de Sienne, 130 cm x 150 cm. Panneau sur bois

une première barre de bâtiments puis s'enfonce dans un vide ombreux ; au centre une sorte de cour ouverte sur le devant d'un palais et dont la profondeur est accentuée par la construction tridimensionnelle du plafond déjà évoqué ; enfin, à l'extrême gauche, une dernière ruelle dont on ne voit que les bâtiments du côté droit ensoleillé, et d'où semble sortir le groupe des apôtres et du Christ. La plasticité éclatante de cet ensemble est d'abord obtenue par le travail d'une intense lumière blanc doré venant de la gauche, qui organise les surfaces claires et les trous d'ombres en contraste violent, de façon à atteindre une lisibilité maximum, presque expressionniste, des volumes architecturaux. La lumière unifie l'ensemble du tableau en n'individualisant nullement le lieu où advient le miracle : ce n'est pas une place, pas une fontaine, c'est simplement un premier plan déduit des volumes synthétiques qui s'avancent vers lui. Un équivalent en puissance suggestive d'une plasticité architecturale aussi fortement fondée sur le contraste lumière-ombre, nous ne le trouverions ni au Trecento, ni au Quattrocento, peut-être dans l'architecture baroque, à coup sûr dans l'architecture de l'expressionnisme allemand qui, du reste, se ressourçait dans le travail de recherches sur la lumière opéré par les bâtisseurs des cathédrales gothiques.

Nous avons parlé de « zones de fuite », qui attireraient le spectateur dans un espace magique, non strictement ordonné. Cet espace est magique parce qu'il est déstructurant de données objectives et subjectives. D'emblée, Duccio a choisi pour son architecture un point de vue oblique (ce qui sera condamné ultérieurement par les théoriciens de la perspective linéaire au bénéfice de la frontalité). Toutes les lignes de fuite de cette construction architecturale portent fortement vers la gauche. Or, Duccio place le point de vue, l'œil du spectateur, justement à gauche du tableau, au mieux au centre gauche, ce qui fait que toute une partie de l'espace urbain est occultée. On ne voit en effet que les murs de droite des rues, des cours, des terrasses, et cela en même temps que le regard est irrésistiblement entraîné dans une direction où il se cogne sur le non visible. Situation frustrante, mais qui laisse à l'imagination la liberté de prendre le relais, de déboucher sur un horizon illimité, un peu à la façon dont les jardins japonais conduisent à l'infini et au rêve. Dans *Collection de sable*, Italo Calvino fait allusion au maître Rikyu :

« Un temple avait une vue merveilleuse sur la mer, Rikyu fit planter deux haies qui cachaient complètement le paysage, et fit placer près d'elles une petite vasque de pierre. C'est seulement quand un visiteur se penchait sur la vasque pour prendre de l'eau au creux de ses mains que son regard rencontrait l'ouverture *oblique* (souligné par nous) entre les deux haies : alors, la vue de la mer infinie s'ouvrait devant lui ».

Il est vrai qu'au fond des couloirs de vide suggérés par Duccio la chance de voir l'infini est plus grande qu'au bout d'un carrelage parfaitement mis au carreau, même s'il est foulé par le pied d'un ange.

Espace déstructurant pour une seconde raison. Le regard du spectateur est happé vers la gauche le long d'une diagonale qui se superpose totalement à la première diagonale de composition, mais en sens inverse. La première diagonale emmène le regard de gauche à droite en suivant l'échelonnement et l'orientation des personnages : du dernier apôtre jusqu'à l'aveugle. La seconde diagonale, orientée de droite à gauche, fait remonter le regard depuis l'aveugle jusqu'au dernier toit en haut tout à gauche. Et ce, dans une vision inversée simultanément. Et il y a encore dans cette *Guérison de l'aveugle* un troisième facteur de déstructuration : la vision de droite à gauche inverse également l'habitude occidentale de lire le texte et l'image dans le sens gauche droite. Sur le spectateur, à son insu, l'effet est aussi fort que lorsqu'il doit tourner la tête à droite en tournant au même instant ses yeux à gauche². Et alors, non seulement, dans ce double mouvement visuel, il y a rotation du regard, mais il y a solidairement, rotation de l'espace du tableau.

Nous arrivons maintenant à une autre caractéristique de cette *Guérison de l'aveugle* que Duccio utilise pour créer un espace illimité. Elle consiste dans le fait que pour élaborer cette architecture, les vides ont autant, sinon plus d'importance, que les pleins. Et cela de deux façons. Au bas des constructions, les espaces vides ont une profondeur insondable due à l'ombre de couleur sombre qui les occulte et les fait ressortir. Dans les parties supérieures, les vides sombres sont encore nombreux, mais on voit se multiplier les jeux de parties évidées : fenêtres biforées du beffroi, fenêtres et portes ouvrant sur des intérieurs, arcs en plein cintre faisant passer sur des terrasses découvertes de nouveau découpées par d'autres arcs plus lointains ouverts sur le ciel. Ici, dans ce tableau de petite dimension, le peintre a élaboré une architecture évidée à un point limite, où le regard circule librement dans des volumes creux et ouverts, jusqu'au moment où, sans à-coup, il se trouve dans l'espace infini, car la suture entre les murs et le ciel est si ténue qu'on la ressent à peine. L'architecture se fond dans l'espace par l'action de la lumière blanc doré des murs qui se distingue à peine d'un ciel doré. L'effet du traditionnel et archaïque fond d'or est inattendu dans ce contexte architectural singulier, il prend d'un seul coup une modernité telle qu'elle devra attendre plus d'un siècle avant de pouvoir être régulièrement figurée : Duccio en effet annule le plan matériel du tableau, le fond de bois sur lequel il peint, il « troue » le tableau, comme on dira, et l'ouvre par le fond sur un espace illimité. On peut remarquer que ce résultat n'est pas

² Cet effet peut être observé dans un tableau du peintre futuriste Luigi Rossolo, *Automobile in corso*, où le mouvement est exprimé par des chevrons colorés orientés de droite à gauche. Musée national d'art moderne du Centre Pompidou

atteint (ni peut-être recherché) dans deux autres panneaux particulièrement spatiaux de la *Maestà* : *Jésus et la Samaritaine* et *la Rencontre d'Emmaüs*. Chacun de ces épisodes est placé en dehors de la ville, si bien que l'architecture éloignée, graphiquement très délimitée, ne peut pas se fondre dans l'espace sans solution de continuité. Et cela malgré la présence de la même lumière blanche atmosphérique.

Il nous reste encore à mettre en évidence d'autres moyens qui convergent tous dans l'invention picturale de cette exceptionnelle conception spatiale « trecentesca » de Duccio. Revenons maintenant à la composition qui répartit les personnages dans la partie inférieure du tableau, en gros dans ce premier triangle rectangle que nous avons évoqué en début de cette étude, et dont l'aveugle constitue la pointe à droite. L'essentiel à dire tout de suite est qu'il n'y a pas d'organisation d'un spectacle miraculeux avec la participation d'acteurs hors du commun. D'ailleurs, il n'y a pas de spectateurs, Duccio, nous l'avons vu, ne suit aucun des quatre récits évangéliques sur ce point ; il supprime la foule. Il n'y a pas non plus de scène : nous avons remarqué il y a peu que le premier plan où advient le miracle n'a aucune forme caractéristique, ce n'est pas une place dans une ville, pas un emplacement de fontaine, pas une porte, bref il nous a semblé que nous pouvions parler d'un lieu simplement déduit des formes architecturales voisines. Duccio toutefois n'est pas le Caravage qui introduit le divin dans le quotidien banal ou laid, il délimite solidement l'espace sacré du miracle, c'est l'arc brisé ou la mandorle, forme divine esquissée par le corps du Christ et par le corps de l'aveugle qui se penchent légèrement l'un vers l'autre. Les acteurs, quant à eux, se dirigent bien vers le premier plan, mais rien ne les rend remarquables. Les apôtres sont tassés les uns contre les autres, pas tous visibles, à l'exception d'un seul, vu de face, et qui regarde le spectateur dans la position typique du « personnage piqué », position que les peintres adoptaient généralement quand ils voulaient placer leur autoportrait dans un groupe. Qu'il s'agisse ou non d'un essai d'autoportrait de Duccio, c'est sans importance dans notre perspective de travail. Il est plus intéressant de noter les attitudes des apôtres et surtout, s'agissant de Duccio, le chromatisme assourdi ou monotone de leurs vêtements. Le Christ a ses traditionnels robe rouge et manteau bleu, l'aveugle est peint dans un camaïeu d'ocres qui reprend les couleurs de l'architecture. En somme, rien n'invite le regard à s'étonner, à admirer.

Un autre trait de ce panneau peint est singulier, et porteur d'une fonction spatiale. Il s'agit en quelque sorte d'un miracle fait dans la foulée, et les personnages ne s'arrêtent que le minimum nécessaire. Le groupe des apôtres, on l'a vu, est orienté selon une diagonale qui va de gauche à droite, dans le sens, cette fois, des habitudes de lecture occidentale. C'est une

diagonale de vision car tous les regards sont orientés vers l'aveugle qui fait face au Christ, c'est aussi une diagonale de déplacement puisque Jésus et ses disciples sortent de la ville. Un court moment l'aveugle contrecarre cette ligne dynamique, le temps qu'il faut au Christ pour lui effleurer les yeux. Mais le voilà guéri, il a tourné le dos aux apôtres et à Jésus, s'est replacé dans le sens du déplacement du groupe, il va continuer son chemin, son pied gauche déjà en avant de son pied droit. Il va sortir, par la droite, de notre champ visuel et du tableau. Les autres aussi vont continuer leur chemin vers la droite, tous, y compris le Christ, ont gardé le pied gauche en avant du pied droit dans un mouvement de marche seulement suspendu. Et ce n'est pas la seule indication dynamique : si on employait le langage cinématographique actuel, on dirait que tout le groupe a été saisi dans un arrêt sur l'image, tellement il est peint en dynamique. Un mouvement continu est exprimé dans le fléchissement identique de la jambe droite des apôtres du premier plan, dans le geste d'élever le bras droit qui se développe depuis le premier personnage à gauche du Christ. Même si ce geste a un sens différent pour les apôtres et pour le Christ, d'un point de vue dynamique il forme un tout : si les images successives depuis le premier personnage qui esquisse le geste jusqu'au Christ qui déploie le bras pouvaient être projetés à la vitesse de vingt-quatre par seconde, nous verrions un mouvement cinématographique. Supposition anachronique, qui n'a pour but que de souligner la continuité du déplacement du groupe vers la droite. Comme l'aveugle, Jésus et les apôtres vont traverser l'espace en diagonale, ils vont sortir du tableau par la droite, et ils vont passer dans notre espace de spectateur, ou dans un autre, peu importe. Ce qui importe par contre est de voir que Duccio réitère une invention picturale absolument insolite à son époque : de même qu'il avait annulé le plan matériel du tableau vers l'arrière par sa construction architecturale, il l'annule cette fois vers l'avant par une construction dynamique qui projette les personnages à l'extérieur du tableau.

Ce tableau réclamerait un commentaire bien plus complet. Toutefois nous nous arrêterons là car nous avons choisi une étude circonscrite : la mise en place dans *La guérison de l'aveugle*, de Duccio di Buoninsegna, d'un espace illimité tridimensionnel, obtenu par une convergence de moyens qui culminent dans une étonnante composition en double diagonale inversée, l'une comme glissant sur l'autre et vice-versa. Ce petit tableau place Duccio parmi les précurseurs des pionniers de l'espace du Quattrocento, ceux qui inventèrent la perspective linéaire, qui créèrent un espace totalement construit selon des lois mathématiques, créant du même coup un univers que Erwin Panofsky appelle « un univers déthéologisé ».

Il faut cependant rester attentif aux limites de cette notion de « précurseur », d'autant plus que ces limites balisent le génie singulier du

peintre. Duccio possède une intuition exceptionnelle de la spatialité, mais il est loin de maîtriser les techniques graphiques du Quattrocento. Probablement est-il encore dans un univers « théologisé », cela ne l'empêche pas avec ses propres moyens d'expression non archétypiques, non répétables, d'arracher la figuration picturale au plan matériel du tableau, aux deux dimensions du panneau de bois. Malraux voulant marquer le caractère d'avant-garde des impressionnistes disait d'eux « ils croyaient encore peindre le paysage, ils peignaient déjà le tableau ». Par-là, il définissait l'effort de la peinture moderne pour faire percevoir la surface plane du tableau et annuler la troisième dimension telle qu'elle était représentée depuis la Renaissance. On pourrait retourner la formule pour marquer le caractère d'avant-garde de la peinture de Duccio au Trecento: il croyait encore peindre le tableau, il peignait déjà l'espace. Ce rêveur un peu filou, mal adapté aux règles de la vie collective de Sienne, crée une oeuvre d'anticipation : une représentation spatiale infinie, moins rationnelle que lyrique ou magique. Le spectateur assiste à un miracle pictural qui double le miracle raconté. Du reste, c'est dans le triangle le plus spécifiquement spatial de *La guérison de l'aveugle*, celui de la construction architecturale, que se trouvent progressivement situés la tête du Christ, sa main, la tête de l'aveugle, et le corps de l'aveugle qui voit. En somme, les deux miracles coïncident.

Monique FAVRE