Images Re-vues

Histoire, anthropologie et théorie de l'art

Hors-série 1 | 2008

Traditions et temporalités des images

Les paradoxes temporels d'un tableau détruit de Francisco Pacheco

The Time Paradoxes of a Destructed Painting by Francisco Pacheco

Karim Ressouni-Demigneux

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/1091>

DOI : [10.4000/imagesrevues.1091](https://doi.org/10.4000/imagesrevues.1091)

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Karim Ressouni-Demigneux, « Les paradoxes temporels d'un tableau détruit de Francisco Pacheco », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 1 | 2008, mis en ligne le 22 avril 2011, consulté le 30 janvier 2021.
URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/1091> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.1091>

Ce document a été généré automatiquement le 30 janvier 2021.

Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Les paradoxes temporels d'un tableau détruit de Francisco Pacheco

The Time Paradoxes of a Destroyed Painting by Francisco Pacheco

Karim Ressouni-Demigneux

- 1 En 1936, durant les premiers mois de la guerre civile d'Espagne, une bombe s'abattit sur l'hôpital Saint-Sébastien de la commune d'Alcalà de Guadaira, non loin de Séville, détruisant pas la même occasion un tableau de Francisco Pacheco, spécialement peint pour l'hôpital en 1616 et qui n'en avait pas bougé depuis. Il s'agissait une huile sur toile de grande dimension, de près de trois mètres sur deux, représentant saint Sébastien soigné par sainte Irène, sujet approprié dans ce cadre sanitaire puisque saint Sébastien était en 1616, et depuis plus deux siècles, le principal saint protecteur contre la peste.

Fig. 1

Francisco Pacheco, *Saint Sébastien soigné par sainte Irène*, 1616, huile sur toile, 292 x 216 cm, anciennement à l'Acalà de Guadaira.

- 2 Le souvenir de cette œuvre perdue grâce à une photographie en noir et blanc (**Fig.1**), sans laquelle nous n'aurions disposé, concernant ce tableau, que de la description qu'en fit Pacheco dans la partie intitulée « Adiciones » (additions) de son *Art de la peinture*, ouvrage qu'il commença à écrire vers 1600, qu'il acheva le 24 janvier 1638, qui reçut son privilège d'édition en 1641 mais qui ne fut finalement publié qu'en 1649, alors que Pacheco était mort depuis cinq années.
- 3 On ne sait combien de temps sépare la réalisation du tableau de sa description. À la lecture cependant, il ne fait aucun doute que Pacheco vient de le revoir ou qu'il dispose encore de ses dessins préparatoires.
- 4 Ainsi, cette description explicite le moindre détail, se voulant révélatrice de la démarche même de Pacheco, pour qui le plus petit élément figuré doit relever d'une certaine vérité iconographique. Néanmoins, et nous le verrons, cette description n'est pas sans incohérences, certes mineures, mais qui n'en sont pas moins significatives, puisqu'elles fonctionnent un peu comme des lapsus.
- 5 Simple exemple, Pacheco commence sa description en écrivant que saint Sébastien a été peint au centre du tableau et nous voyons très bien que dans cette toile non recadrée c'est le couple qu'il forme avec sainte Irène qui est central, qu'individuellement saint Sébastien est dans la partie gauche, ce qui n'est pas sans conséquence dans l'appréhension de l'image.
- 6 Mais par ailleurs, Pacheco est un rêve d'iconographe qui nous apprend que l'écuelle tenue par saint Sébastien contient du sirop. Que sainte Irène est en train d'écarter les mouches avec un rameau d'olivier. Que sur la petite table que range la servante, on

trouve du baume et des pansements. Que les flèches qui blessaient le saint ont été attachées avec son pagne ensanglanté. Que des vêtements neufs ont été mis à sa disposition sur une chaise afin qu'il puisse se présenter dans sa gloire devant l'empereur Dioclétien, celui là même qui avait ordonné son martyre par les flèches, sa sagittation.

- 7 Puis Pacheco nous décrit longuement le blason de saint Sébastien, variante du blason qui lui est traditionnellement associé lorsqu'il est représenté comme soldat du Christ, défenseur de l'Église. Enfin, le peintre face à son œuvre nous signale qu'il y a dans le mur une fenêtre à travers laquelle on voit le saint attaché à un arbre en train d'être criblé de flèche.

Fig. 2

Jan H. Muller, Martyre de saint Sébastien, 1598

- 8 Comme ne le signale pas Pacheco, mais comme les historiens de l'art l'ont remarqué¹, cette fenêtre s'ouvre en fait sur une gravure de Jan Harmensz Muller (Fig. 2) réalisée en 1598 d'après un tableau que Hans von Aachen, artiste né à Cologne en 1552, avait peint alors qu'il séjournait en Italie.
- 9 Ce tableau dans le tableau a d'autant plus été relevé qu'il s'agit d'une des premières occurrences espagnoles de ce procédé d'origine flamande dont Vélasquez, le propre gendre de Pacheco, allait user dans ses œuvres de jeunesse.
- 10 S'il n'est pas indifférent que Pacheco ait utilisé cette gravure de Jan Muller, observons dans un premier temps que, dans le plan de l'image, cette fenêtre s'ouvre sur le passé proche de saint Sébastien, sa fameuse sagittation. Cette fenêtre participe d'une mise en espace très géométrique qui introduit, à l'intérieur de l'image, de la temporalité. Très simplement, dans sa largeur, l'image se divise en deux moitiés équivalentes, de même

qu'elle se partage en deux dans le sens de la hauteur, avec une partie comprenant le blason et la fenêtre, et une autre les trois personnages dans la pièce. Enfin une diagonale conduit de la fenêtre à la chaise.

- 11 Ainsi toute la partie droite correspond au passé. Saint Sébastien a été sagitté, comme le rappelle la fenêtre mnémonique, mais saint Sébastien a aussi été soigné par sainte Irène. Ces soins sont désormais terminés. La servante peut ranger les pansements, les flèches, encore dégoulinantes, ne sont plus fichées dans le corps du saint, elles ont été ôtées et rangées.
- 12 La partie gauche est au présent, un présent qui s'offre en miroir au présent du pensionnaire de l'hôpital pour lequel ce tableau a été peint, puisque les habits neufs du saint sont ceux d'un gentilhomme de ce début du XVII^e siècle. C'est au présent que saint Sébastien prend ses médicaments, au présent qu'Irène, dont la main tenant le rameau d'olivier passe d'un espace à l'autre, faisant en quelque sorte liaison entre le passé proche et le présent, au présent donc qu'Irène chasse les mouches qui pourraient infecter les plaies à peine soignées du saint.
- 13 Dans cette partie gauche de l'image, le blason est en quelque sorte la manifestation du présent éternel du saint ou de cette éternelle présence de la sainteté. De par son martyre, et même son double martyre puisque, comme le rappelle Pacheco dans ce blason même, saint Sébastien, après avoir été vainement percé de flèches a été bastonné à mort (ainsi deux flèches s'entremêlent avec deux bâtons nouveaux), de par son double martyre donc, saint Sébastien a conquis cette présence éternelle qui lui vaut d'être honoré depuis des siècles dans le présent grammatical de la prière.
- 14 Enfin il y a la diagonale qui, partant de la sagittation, passe par le présent de la convalescence et conduit aux vêtements qui, comme l'explicite par écrit Pacheco, vont lui permettre dans le futur de retourner auprès de l'empereur afin que celui-ci constate, de visu, la puissance du Christ.
- 15 Une autre modalité de la temporalité intervient dans ce tableau, elle concerne l'âge de saint Sébastien. En effet, Pacheco commence sa description par la phrase suivante :
 « Baronio réprimande les peintres qui peignent saint Sébastien jeune, alors qu'ils devraient le peindre avec prestance et une barbe de vieillard, conforme à l'image ancienne de la mosaïque qui est aujourd'hui conservée dans l'église Saint-Pierre-aux-Liens de Rome ».
- 16 Plus loin, il ajoute que dans son propre tableau, « Saint Sébastien a été peint au centre du tableau, sur un lit, âgé d'environ quarante ans ». Enfin, il revient une dernière fois sur la question de l'âge du saint, en réaffirmant
 qu'« il faut le peindre tel un homme de quarante ans ou plus, et cela parce qu'il fut tout d'abord un valeureux soldat, ce pourquoi il mérita d'être nommé capitaine de la première cohorte de l'Empereur, charge que l'on ne donnait pas aux jeunes »².
- 17 Ce n'est pas la seule fois que, dans *L'Art de la peinture*, dont font partie les « Additions » comprenant un chapitre sur la représentation de saint Sébastien, ce n'est pas la seule fois, donc, que Pacheco détermine avec précision l'âge du personnage que le peintre doit représenter. Par exemple, dans son long passage concernant l'Annonciation demande-t-il à l'artiste de donner à voir la Vierge comme une jeune fille de quatorze ans et quatre mois.
- 18 Le degré de précision presque plus archéologique que théologique atteint par Pacheco, est le plus puissant révélateur de son projet de peintre et de théoricien.

- 19 Lorsqu'il commence la rédaction de *L'Art de la peinture*, Pacheco, jeune peintre sévillan, vient en quelque sorte d'hériter d'une académie humaniste fondée une cinquantaine d'années plus tôt. À tout le moins il en prend la direction. Tout en prônant l'étude de la philosophie antique et en se préoccupant peu de théologie, cette académie avait toujours dû tenir compte du climat instauré par le bras armé de la Contre-Réforme, le tribunal de l'Inquisition. Pacheco, lui, va clairement placer l'académie sous cette puissance tutélaire. Il va installer la théologie au centre des travaux de l'académie et de sa réflexion, s'en remettant, en toutes choses, aux écrits des membres de la Compagnie de Jésus. Notons enfin qu'en 1618, il va être nommé « vedor », c'est-à-dire inspecteur des peintures auprès du tribunal inquisitorial de Séville.
- 20 Dans *L'Art de la peinture*, Pacheco n'aborde que très rarement des questions esthétiques. Dans ce domaine, il reprend l'antienne humaniste qui place le jugement du peintre et son expérience de la nature au centre de la création artistique. Non, ce qui le préoccupe vraiment, c'est la question de l'orthodoxie des images car, pour lui, l'objet essentiel de la peinture est de parvenir à un état de grâce.
- « Cette définition évangélique de la peinture, comme l'écrit Jonathan Brown, investit l'artiste d'une lourde responsabilité ; elle lui confère en effet le pouvoir d'orienter les hommes vers le bien ou vers le mal, et par conséquent vers le salut ou vers la damnation. Un fardeau si pesant impose un rigoureux devoir d'exactitude et d'orthodoxie dans les représentations de thèmes sacrés, et Pacheco ne cache pas qu'il place ces qualités au-dessus des qualités esthétiques »³.
- 21 Tout le propos des « Additions », qui occupent près d'un tiers de *L'Art de la peinture*, est de guider le peintre dans cette difficile tâche. Ce que Pacheco lui dit, à ce peintre, c'est qu'en toute circonstance, la vérité doit primer sur la beauté, que l'orthodoxie iconographique doit être le principe organisateur de l'image. Il doit donc être un peintre érudit, ou un peintre suffisamment sage pour s'en remettre à qui de droit.
- 22 Si dans ces « Additions » Pacheco consacre un chapitre à la manière de représenter saint Sébastien, c'est qu'il s'agit d'un des exemples de dérive iconographique dénoncée par presque tous les zéloteurs de la Contre-Réforme, dans des textes que Pacheco connaît bien puisqu'il les cite tout au long de son propre ouvrage.
- 23 Ce qui est en dénoncé, c'est l'iconographie qui prévaut depuis le milieu du xv^e siècle et qui donne à voir saint Sébastien jeune et nu. Cette dénonciation intervient de manière virulente dès 1563, date à laquelle le concile de Trente approuve en session solennelle le *Décret sur l'invocation, la vénération et les reliques des saints, et sur les saintes images*. On le sait, dans ce décret, l'usage des images était justifié « parce que l'honneur qu'on leur rend remonte aux modèles originaux qu'elles représentent », tout en reconnaissant que « toute superstition devra être absente de l'invocation des saints » et que « les images n'auront ni à être peintes ni à être ornées d'une beauté profane provocante »⁴.
- 24 C'est le 3 décembre 1563 que ce décret est approuvé. Quelques mois plus tard paraît le *Degli errori et degli abuse de' pittori circa l'istorie* de Giovanni Andrea Gilio où l'on peut lire :
- « 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 »⁵.

Fig. 3

Zacchia il Vecchio (d'après Fra Bartolomeo), *Saint Sébastien*, 1526, huile sur bois, 145 x 86 cm, Fiesole, couvent San Francesco.

- 25 Dans la rhétorique post-tridentine, le paradigme de cette iconographie fautive est un tableau de Fra Bartolomeo, lui aussi disparu et que l'on ne connaît qu'à travers cette copie de Zacchia il Vecchio (Fig. 3). Ce n'est d'ailleurs pas tant l'image qui est paradigmatique que l'anecdote fameuse rapportée par Vasari selon laquelle ce tableau aurait porté au péché celles qui le regardaient.
- 26 Dans le texte de Vasari, publié en 1550, cette anecdote ne vise nullement à dénoncer le choix iconographique de Fra Bartolomeo mais sert au contraire à démontrer son immense talent. Voulant prouver à ses détracteurs qu'il savait peindre les nus, Fra Bartolomeo aurait réalisé ce saint Sébastien, mais son talent était si grand qu'il donna vie (et donner vie est un des *topoi* superlatifs favoris de Vasari) qu'il donna donc à la beauté lascive de son modèle, ce qui en fin de compte rendit son tableau érotique pour certaines pénitentes.
- 27 Il est à remarquer que non seulement la *Vie* de Fra Bartolomeo mais l'ensemble des *Vies* de Vasari se trouve temporellement et intellectuellement au cœur de la polémique. En effet, 1550 est la date de la première édition des *Vies* (l'édition Torrentiniana). En 1568 paraît une seconde édition (l'édition Giuntana) dans laquelle Vasari effectue certains ajouts tenant compte de la position officielle du concile de Trente et de ses interprètes. Dans ces ajouts, il précise sa pensée sur la question des effets érogènes de certaines images saintes et il le fait symptomatiquement dans les *Vies* de Fra Bartolomeo et de Fra Angelico, soit deux peintres évidemment peu suspects de s'être engagés dans des voies hétérodoxes. Dans la *Vie* de Fra Bartolomeo, il ne renonce pas à vanter le talent du peintre au moyen du *Saint Sébastien*, mais il rappelle que le peintre, alors qu'il n'était pas encore entré en religion, avait été si marqué par Savonarole qu'il avait jeté au

bûcher toutes ses études de nus. Dans la *Vie* de Fra Angelico, après un passage où dès 1550 il énonçait que la beauté d'une figure peinte, dès lors qu'il s'agissait d'un saint, était légitime et qu'on ne la percevait comme lascive que si, prisonnier de son regard, on ne procédait pas en tant que spectateur à une sorte de conversion du regard, après ce passage donc, il concède en 1568 ceci :

« Je ne voudrais pas que l'on imagine pour autant que j'approuve ces figures peintes à peu près nues dans les églises. En ce cas, le peintre n'a pas observé le respect dû au lieu. En effet, même lorsqu'on doit faire preuve de ses connaissances, il faut le faire dans les conditions requises, en tenant compte des personnes, des temps et des lieux »⁶.

- 28 Cet ardent défenseur de la dignité des peintres ayant en quelque sorte rendu les armes, implicitement reconnu que les artistes pouvaient avoir une part de responsabilité dans des formulations iconographiques inappropriées, des théologiens s'attachent alors à encadrer leur travail. Si les préconisations de ces théologiens ne concordent pas forcément, leur méthode est la même : ils arguent tous d'une tradition perdue ou oubliée.
- 29 Dans le passage précédemment cité du texte de Pacheco relatif à l'iconographie de saint Sébastien, le peintre se plaçait sous le patronage de Baronio, autrement dit le cardinal Baronius, qui venait de publier, en 1586, à la demande du pape Grégoire XIII, une version révisée du martyrologe romain où il cherchait à établir les fondements historiques des cultes rendus aux martyrs.

Fig. 4

Saint Sébastien, mosaïque, VII^e siècle, Rome, Basilique Saint-Pierre-aux-Liens.

- 30 Dans cet ouvrage, le cardinal Baronius renvoie les artistes à la plus ancienne image qu'il connaisse de saint Sébastien, la mosaïque qui se trouve à Saint-Pierre-aux-Liens (Fig. 4) :
- « L'admirable monument du saint martyr, son image vénérable façonnée par les Muses et, jusqu'à présent, conservée intacte, [qui] le montre sous un visage de vieillard et avec de la barbe. Que cela renseigne les peintres qui peignent un jeune homme lié à la colonne »⁷.
- 31 Pour Baronius, cette mosaïque est d'autant plus une image prototype qu'elle est intrinsèquement liée au rôle anti-pestueux de saint Sébastien, comme on peut le lire dans *l'Histoire des Lombards* de Paul Diacre (quoiqu'en vérité, Paul Diacre parle d'un miracle survenu dans une église éponyme à Pavie, où l'on aurait, en temps de peste, rapporté de Rome des reliques de saint Sébastien).
- 32 À la suite de Baronius, donc, et suivant une image vieille de plusieurs siècles qu'il ne connaît pas de visu car il n'est jamais allé à Rome, Pacheco s'attache, dans son tableau comme dans son texte, à redonner à saint Sébastien l'âge vénérable qui est censé être le sien dans le présent de la contemplation.
- 33 Il nous faut alors remarquer que la citation qu'il effectue de la gravure de Jan Muller rend l'ensemble de son tableau paradoxal, non seulement parce que le saint y est représenté jeune quelques heures avant que de devenir un homme mûr soigné par sainte Irène, mais parce qu'elle révèle l'inanité même de son projet.
- 34 Il faut en effet savoir que, de 1563 à 1616, date à laquelle Pacheco peint son *Saint Sébastien*, les artistes européens n'ont en rien renoncé à représenter saint Sébastien comme un jeune homme nu lié à un arbre ou à une colonne. Le tableau de Hans van Aachen et sa copie gravée par Jan Muller, sont de parfaits exemples de la façon quasi exclusive dont le maniérisme européen aborde le sujet, en s'inscrivant dans une continuité historique de près d'un siècle et demi.
- 35 N'en déplaise à Baronius ou à Pacheco, leurs contemporains moins érudits, s'ils connaissent saint Sébastien, ne le reconnaissent qu'attaché à sa colonne, jeune et nu, ou alors, et dans de rares occasions, toujours jeune, mais vêtu et tenant bien en évidence ses flèches en main.
- 36 Dans l'économie du tableau de Pacheco, l'iconographie disqualifiée de la gravure de Jan Muller est l'élément permettant au spectateur de reconnaître comme étant saint Sébastien l'homme d'âge mûr alité au premier plan. Pacheco est loin d'être dupe, d'ailleurs, puisque plastiquement le tableau dans le tableau joue le même rôle que le blason savant, dont il constitue le pendant populaire.
- 37 Cela étant dit, et il s'agit là d'un autre paradoxe de ce tableau, le geste de Pacheco révèle, a contrario et en s'inscrivant dans une série d'images que seul le temps long propre à l'histoire de l'art permet d'appréhender, révèle donc la profonde nécessité, pour la relation dévotionnelle dans laquelle elle s'inscrit, de l'iconographie que les zéloteurs de la Contre-Réforme ont prétendu combattre ou plutôt de son élément le plus controversé, la nudité.
- 38 Culte est rendu à saint Sébastien depuis le III^e siècle. La plus vieille image connue date du V^e siècle. Il s'agit d'une fresque où, dans les catacombes de saint Callixte, sa représentation correspond aux schémas paléo-chrétiens avec, comme éléments distinctifs l'âge et le casque de cheveux bouclés que l'on retrouvera dans la mosaïque de Saint-Pierre-aux-Liens.

- 39 À la suite de cet épisode paléo-chrétien essentiellement romain, et jusqu'au XVI^e siècle, le culte de saint Sébastien peut être divisé en deux périodes, avec 1348 comme pliure puisque la Peste noire révèle la puissance intercessive de Sébastien et modifie du tout au tout le culte qui lui est rendu : désormais il n'est plus vu, pensé et imaginé en dehors du fléau⁸.
- 40 Avant que la peste ne s'interpose entre le dévot et le saint, comme après, mais pour des raisons différentes, la représentation du corps nu sagitté s'est imposée. Dans les deux périodes, cependant, des artistes ont tenté d'éviter la nudité et ont, comme Pacheco, proposé des iconographies alternatives.

Fig. 5

Antonio Eclissi, *Relevé des fresques du palais du Latran : Martyre de saint Sébastien*, 1630, Cité du Vatican, Bibliothèque Apostolique Vaticane, cod. lat. 9071.

Fig. 6

Martyre de saint Sébastien, xiii^e siècle, miniature, Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. fr. 6447.

- 41 Sans doute que la première image de sagittation en dehors de tout contexte narratif est une fresque du xi^e siècle (Fig. 5), qui orne aujourd'hui le mur d'un débarras situé sous la Scala Santa, à Rome, mais qui appartenait à l'origine au palais papal du Latran. Rapidement, cette iconographie a essaimé en Europe, dans le même temps que, dans les prières et les sermons, la sagittation s'imposait comme le « modèle culturel » de saint Sébastien, modèle culturel puisque le dévot était invité à prendre exemple sur le saint qui, flèche après flèche avait supporté la souffrance au nom du Christ⁹. Mais parallèlement à la sagittation dénudée, d'autres iconographies ont été élaborées afin de symboliser, par l'image, ce modèle culturel proposé par les textes. La plus symptomatique de ces iconographies alternatives, qui toutes évitent la nudité, est la sagittation habillée (Fig. 6). Bien entendu l'échec de cette iconographie, dont on retrouve des avatars jusqu'au début du xv^e siècle, saute aux yeux. Les habits agissent comme une armure, un bouclier empêchant les flèches d'atteindre le saint.
- 42 Après 1348, une première iconographie anti-pestreuse a été élaborée. Les flèches, entendues comme les flèches de la peste, se sont multipliées sur le corps du saint, dont la souffrance, semblable à celle que le dévot redoute, justifie l'intercession. Dans un second temps, c'est la capacité du corps saint à résister aux flèches qui, dans l'image comme dans la prière, sera exaltée, dans des représentations où le corps rajeuni, en bonne santé, de saint Sébastien, sera la médecine profitable¹⁰.

Fig. 7

Benozzo Gozzoli, *Saint Sébastien miséricordieux*, 1464, fresque, 527 x 248 cm, San Gimignano, Sant'Agostino.

- 43 Dans cette seconde période du culte de saint Sébastien, des alternatives iconographiques à cette nudité souffrante ou saine, ont également été proposées, toutes vouées à l'échec, mais parfois symptomatiques, comme la grande fresque peinte par Benozzo Gozzoli à San Gimignano en 1464 (Fig. 7).
- 44 Benozzo Gozzoli est à double titre à contre courant, puisqu'il ne déshabille pas plus saint Sébastien qu'il ne participe au rajeunissement radical de son corps, rajeunissement qui, depuis 1450, autorise la perception de sa santé dans l'immense majorité des représentations.
- 45 Benozzo Gozzoli arrive à San Gimignano en 1463¹¹, à l'invitation de Fra Domenico Strambi, un augustinien récemment revenu dans son couvent après un séjour à la Sorbonne où il a obtenu le grade de docteur en théologie. Installé à Sant'Agostino, Benozzo travaille sous la direction de Strambi à un cycle consacré à la vie de saint Augustin.
- 46 En mars 1464, des nouvelles alarmantes signalent que la peste se rapproche de la cité. Benozzo interrompt alors son travail et réalise en quatre mois cette fresque impressionnante de 5 m 27 sur 2 m 48. Là encore, le pinceau de Benozzo est guidé par l'érudition de Strambi.
- 47 Dans cette représentation, tous les personnages sont de taille humaine. Au centre, Sébastien est placé sur un piédestal sur lequel on peut lire et répéter : « Sancte Sebastiane intercede pro devoto populo tuo ».

- 48 Dans le tiers inférieur de l'image, les habitants de la ville prient, agenouillés et protégés par la cape du saint, soulevée par deux anges et délimitant plastiquement deux espaces, celui où se réfugie l'humanité et celui, divin et allégorique, où se joue l'intercession.
- 49 Sébastien, lui, participe des deux espaces, et ses mains jointes, dirigées vers le haut, pointent vers la partie supérieure de l'image.
- 50 Dans la partie inférieure du ciel, des anges couronnent saint Sébastien tandis que d'autres l'assistent en brisant les flèches décochées depuis le ciel.
- 51 Entre Sébastien et Dieu qui, courroucé, lancent sur l'humanité les flèches de la peste, la Vierge et son Fils intercèdent au nom de leur propre douleur et en raison des mérites de saint Sébastien qu'ils désignent chacun de la main¹².
- 52 Réalisée en quatre mois alors que la peste rode, cette fresque impressionne les habitants de San Gimignano. Les autorités de la ville, qui comptaient faire réaliser une image du saint dans le Duomo, décident d'attendre que Benozzo ait fini, à Sant'Agostino, le cycle consacré à saint Augustin qu'il avait interrompu pour peindre le *Saint Sébastien miséricordieux*.

Fig. 8

Benozzo Gozzoli, *Martyr de saint Sébastien*, 1465, fresque, 525 x 378 cm, San Gimignano, Duomo.

- 53 Dès la fin de l'année il est au Duomo et commence un nouveau saint Sébastien qu'il signera le 18 janvier suivant, soit deux jours avant la fête consacrée au saint (Fig. 8).
- 54 Si, de toute évidence, la fresque du Duomo est un pendant de celle de Sant'Agostino (les dimensions et l'encadrement sont identiques), on constate immédiatement que Benozzo est revenu à l'iconographie qui s'est imposée dans les décennies suivant la peste noire. La solution trouvée à Sant'Agostino, cohérente, va ainsi constituer un cas unique, sans antécédents ni descendances.

- 55 En réalité, nous allons voir que l'insuccès de cette solution tient à l'une de ses spécificités qui, justement, apparaît dans le dialogue explicite que la fresque du Duomo entretient avec elle.
- 56 Outre le format et l'encadrement identiques, on observe qu'au Duomo le saint occupe le même espace et qu'il s'agit de toute évidence du même individu, dans les deux cas juché sur un piédestal et couronné. En outre, dans les deux fresques, le haut de l'image est consacré au monde divin, peuplé d'anges et de séraphins.
- 57 Ces similitudes accentuent l'opposition radicale des deux images. Saint Sébastien est habillé à Sant'Agostino, il est nu au Duomo ; les flèches métaphoriques sont brisées dans un cas, elles sont tirées par des hommes et fichées dans le corps du saint dans l'autre cas. Enfin, le couple formé par le Christ et Marie ne joue pas le même rôle ici et là.
- 58 C'est justement ce rôle joué par la Vierge et son Fils à Sant'Agostino que saint Sébastien prend en charge au Duomo et qu'il prend en charge depuis 1348. Son martyre est effectivement la souffrance physique, terrestre, qui lui donne la possibilité d'intercéder. Mais dès lors que la peste est matérialisée par une volée de flèches à laquelle les hommes souhaitent échapper, cette même sagittation cristallise bien d'autres affects en devenant le lieu d'une métaphore simple et explicitement reliée à la maladie : il fut lui aussi perclus de flèches, il a enduré une souffrance similaire.
- 59 La très pertinente solution figurative de Sant'Agostino, qui n'évoque que de manière allusive cette sagittation, par une flèche et une palme brandie par deux anges, ne permet pas l'empathie que le corps nu et sagitté propose. L'écart entre la protection offerte par le manteau, évidente, et la sagittation, est ainsi du même ordre que celui qui, dans les deux fresques, distingue l'attendrissant geste de Marie qui se dépoitraille à Sant'Agostino de la simple prière qu'elle adresse au Duomo. Nous avons d'un côté une approche émotionnelle et de l'autre une approche rationnelle.

Fig. 9

Trophime Bigot, *Saint Sébastien soigné par sainte Irène*, 1620-1630, huile sur toile, 170 x 130 cm, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts.

- 60 C'est le même écart que l'on retrouve dans l'élaboration érudite de Pacheco. L'iconographie qu'il entend substituer au corps devenu jeune et en santé de Sébastien est d'une impeccable orthodoxie, mais elle ne possède pas cette capacité à émouvoir, qui est l'apanage du corps nu et sagitté dont il voudrait bien, mais dont il ne peut faire, consciemment ou inconsciemment, l'économie, comme l'atteste le tableau dans le tableau.
- 61 Cette capacité émotionnelle est nécessaire à la relation dévotionnelle que le spectateur est susceptible d'entretenir avec saint Sébastien. Cela est si vrai que non seulement les artistes européens continueront pour les nécessités du culte à représenter la sagittation prohibée, mais dans l'iconographie proposée par Pacheco, *Saint Sébastien soigné par sainte Irène*, qui est le grand apport post-tridentin, le corps nu du saint va faire un retour fracassant : aucun artiste ne suivra sa sage solution mais tous représenteront le couple au moment même où Irène ôte les flèches (Fig. 9), réintroduisant le trouble dans l'image.

NOTES

1. Jonathan Brown, *L'Âge d'or de la peinture espagnole*, Paris, 1991, p. 120; John F. Moffitt, « Francisco Pacheco and Jerome Nadal: New Light on the Flemish Sources of the Spanish Picture-within-the-Picture », *The Art Bulletin*, New York, décembre 1990, vol. 72, n° 4, p. 631.
2. « Baronio reprehende a los pintores que pintan mancebo a san Sebastian, devriendolo pintar con specto, i barba de viejo ; conforme a la imagen antigua de mosaico que oi le conserva entera en la iglesia de San Pedro Advincula en Roma [...] La istoria que yo pintè año 1616 [...] pintòse en el medio del cuadro en una cama a San Sebastian, como de 40 años [...] En la pared una ventana por donde se vé el santo en el campo atado a un arbol donde le estan asaeteando [...] Pintarle varon de 40 años, o mas, es puesto en razon, porque fue primero valeroso soldado, por donde mereciò ser capitan de la primera cohorte del Emperador (carga que no se dava a mancebos...) ». Francesco Pacheco, *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas*, Séville, 1649, p. 567. Citation aimablement traduite par Montserrat Comas-Gabarrò.
3. Jonathan Brown, op. cit., p. 120.
4. « Sed quoniam honos, qui eis exhibetur, refertur ad prototypa, quae illae repraesentant [...] omnis porro superstitio in sanctorum invocatione, reliquiarum veneratione et imaginum sacro usu tollatur, omnis turpis quaestus eliminetur, omnis denique lascivia vitetur, ita ut procaci venustate imagines non pingantur nec ornentur ». « De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum, et sacris imaginibus », in *Concilii Tridentini. Actorum*, ed. Stephanus Ehses, Fribourg, 1924, vol. 6, p. 1078. Pour une traduction intégrale du décret : Daniele Menozzi, *Les images. L'Église et les arts visuels*, Paris, 1991, p. 191.
5. « Oh vanità de l'uomo, in far vano quello che è vero e proprio e principale, per dar luogo a le finzioni che non pesano una paglia [...] Veggo Stefano lapidato senza pietre, Sebastiano senza frezze [...] Oh vanità vana, oh errore senza fine ». Giovanni Andrea Gilio, « Degli errori et degli abusi de' pittori circa l'istorie », in Paola Barocchi, *Scritti d'arte del cinquecento*, Milan, 1971 (1564), vol. 1, p. 844 (traduction empruntée à Daniel Arasse, « Le corps fictif de Sébastien et le coup d'œil d'Antonello », in *Le corps et ses fictions*, Paris, 1983, p. 61).
6. « Ma non perciò vorrei che alcuni credessero che da me fussero approvate quelle figure che nelle chiese sono dipinte poco meno che nude del tutto, perché in cotali si vede che il pittore non ha avuto quella considerazione che doveva al luogo : perché, quando pure si ha da mostrare quanto altri sappia, si deve fare con le debite circostanze, et aver rispetto alle persone, a' tempi et ai luoghi ». Giorgio Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, édition commentée sous la direction d'André Chastel, traduit par André Chastel, vol. 3, p. 329 ((la citation en langue originale est tirée de : Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, vol. 3, p. 274).
7. « Egregium S. Martyris monumentum, veneranda ejus imago opere Musivo expressa atque hactenus intefra exstat senili aspectu, & barba : quod pictores admoneat, qui juvenem illum palo alligatum perperam pingunt ». Caesare Baronio, *Martyrologium Romanum ad novam Kalendarii rationem et ecclesiasticae historiae veritate*, Rome, 1586, p. 39.
8. Dans ce second temps, deux périodes sont à distinguer très nettement, mais pour cela je renvoie à ma thèse, *Le Corps de saint Sébastien. Charme, dévotion et image au Moyen-Âge et à la Renaissance*, soutenue en 2002 à l'EHESS sous la direction de Daniel Arasse.
9. Cf. « La personnalité de saint Sébastien. Exploration du fonds eucharistique médiéval et renaissant, du IV^e au XVI^e siècle », in *Mélanges de l'École Française de Rome*, tome 114, Paris-Rome, 2002 – 1, p. 557-579.
10. Ibid.

11. Cf. Diane Cole Ahl, « Due San Sebastiano di Benozzo Gozzoli a San Gimignano : Un contributo al problema della pittura per la peste nel Quattrocento », *Rivista d'Arte*, Florence, 1988, vo. 4, p. 31-61 ; Diane Cole Ahl, *Benozzo Gozzoli*, New Haven et Londres, 1996 ; Avraham Ronen, « Gozzoli's St. Sebastian Altarpiece in San Gimignano », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Florence, 1988, n° XXXII, p. 77-126.

12. Cette double intercession du Christ et de la Vierge, l'un montrant ses blessures et l'autre son sein, appartient à la longue histoire de la miséricorde mariale. Cf. Paul Perdrizet, *La Vierge de Miséricorde*, Étude d'un thème iconographique, Paris, 1908.

INDEX

Index chronologique : XVIIe siècle

Keywords : painting, Saint-Sebastian, iconography, Counter Reformation, devotion

Mots-clés : Pacheco (Francisco), peinture, Saint-Sébastien, iconographie, Contre-Réforme, dévotion

Index géographique : Espagne

AUTEUR

KARIM RESSOUNI-DEMIGNEUX

Docteur en Histoire, option Histoire de l'art (EHESS). Membre associé du CEHTA, collaborateur à *Beaux-arts magazine*. Karim.Ressouni-Demigneux@ehess.fr