

# **Voir(e)**

## **D'après la *Conversion* *de Saint Paul* du Caravage**

Jean-Marie Marandin

Journées de l'estampe  
contemporaine

Place Saint-Sulpice  
5-6 octobre 2020



Dans les flux et reflux d'images,  
Une image.

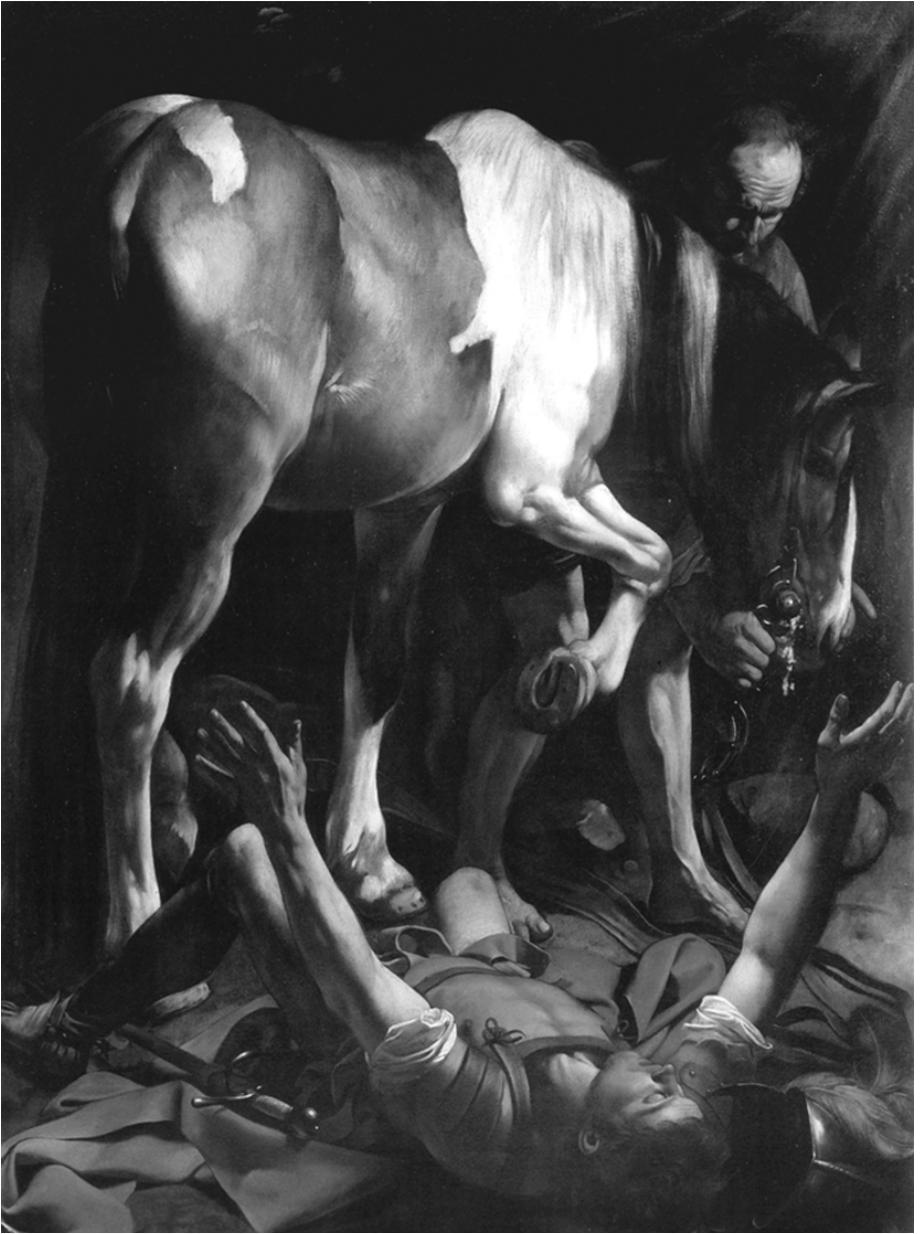
Silencieuse,

Vide d'elle-même,  
Pleine d'autres images,  
passées et à venir.

Une matrice de zinc,  
Une eau-forte au sucre,  
Une trame sérigraphiée.

**Voir**  
**Voire**  
**Voir(e)**





## Comment j'en suis arrivé là.

Il y a chez le graveur qui « grave d'après » un traducteur et un analyste. Diderot, dans le Salon de 1765, a recours à une métaphore : le graveur est un traducteur qui transpose un poème dans un texte en prose. La métaphore respecte la hiérarchie littéraire et la transpose dans les œuvres plastiques en donnant à la gravure un statut inférieur à celui de la peinture, mais cela ne retire rien à l'invention que doit déployer le graveur pour rendre la peinture. Et cette invention est celle d'un analyste. Ainsi, le graveur doit-il saisir ce qui fait l'essentiel de la valeur de la peinture : sa composition et son dessin.

D'ailleurs, les travaux savants le montrent, les gravures *d'après* peinture ont très souvent été réalisées *d'après* un dessin du peintre (dessin qui ne correspond pas toujours à l'état final de la peinture), ou un dessin spécialement conçu pour la gravure (qui ne peut correspondre à aucune peinture) ou d'une grisaille ou d'une copie de la peinture de référence. Ces truchements pouvaient être réalisés par le peintre, par le graveur ou bien par un dessinateur attaché à l'atelier de gravure. Ainsi, était facilité le travail du graveur : ce qu'il devait transcrire sur la matrice était isolé et mis en avant ; il lui restait alors à inventer le langage de lignes (le plus souvent), de lignes et de taches qui traduiraient au mieux l'œuvre de référence.

J'ai mis mes pas dans ceux des graveurs d'interprétation en privilégiant l'approche analytique. Je crois, en effet, que la gravure est une technique analytique par nature : le fait que l'image finale soit un horizon et non pas donnée sur la surface de la matrice, le tirage de plusieurs états qui enregistrent autant les intentions du graveur que les aléas du processus, la relative lenteur du processus lui-même, tout cela conspire à faire de la gravure un art méditatif qui donne une dimension temporelle à l'image que l'on façonne. Et dans le temps ainsi ouvert, une réflexion sur l'image elle-même. En termes contemporains, la gravure est un art de la lenteur (« slow art »).

On peut regarder une image comme une image, prise dans une histoire et un contexte. Un tableau comme un moment dans l'histoire de l'art qu'on a étudiée ou que, de façon amateur, on s'est constituée. On peut aussi se laisser saisir par ce que Barthes, quand il étudie la photographie, appelle le *punctum* : « Le *punctum*, c'est "ce qui me point". Le détail qui attire l'attention du "je", n'est pas intentionnel. Il n'est pas composé volontairement, il n'est pas analysable. C'est un supplément que je reçois en pleine figure, une fulguration qui fait tilt. Après cet ébranlement, cette explosion qui congédie tout savoir, toute culture, tout code, la photo n'est plus quelconque. Une force, souvent métonymique, la traverse ». La remarque vaut tout autant pour la peinture, et sans doute pour toute image que l'on accepte de regarder les yeux dans les yeux.

J'ai gravé d'après la *Conversion de Saint Paul* (titre reçu) du Caravage. J'ai gravé selon le punctum qui m'a saisi en regardant cette peinture ; ce fut le truchement de ma traduction.

### **Yannick Haenel, *La solitude Caravage***

Je dois de m'être intéressé au Caravage à Yannick Haenel, à sa voix un jour à la radio, alors qu'il présentait son livre *La solitude Caravage*. Je n'entendis pas grand chose du surgissement de son désir porté par la figure de Judith, ou de ses allusions à la définition du religieux comme expérience de l'indemne (reprise sans doute à Derrida). J'entendais qu'il parlait de présence, de la présence du Christ qui se détachait de sa figure peinte, de la présence de la lumière qui scindait les ténèbres et venait interpeler le regardeur dans son humanité faite de crimes et de splendeur. Et cette présence qui s'élève de l'image, c'est l'expérience que je faisais à ce moment-là en travaillant à mon triptyque *Ich habe genug*. C'est ce qui m'attachait à la presse dans la nuit de l'atelier. Je travaillais à faire naître des langes non pas une image, mais une présence dans cette image, la présence de la gravure même. J'étais bien sûr complètement incertain et je travaillais à tâtons.

J'ai acheté *La solitude Caravage*, je l'ai lu ligne à ligne. Le livre s'ouvre sur une citation d'Alberti « qu'est-ce donc que peindre ? », on le sent porter par la question que Haenel doit se poser « qu'est-ce

qu'écrire ? » et ma lecture était aimantée par ma propre question « qu'est-ce que graver ? ».

### **La conversion de Saül, ou *Conversion de saint Paul***

Le tableau se trouve dans l'église Santa Maria del Popolo face au *Crucifiement de saint Pierre*. Il est censé mettre en scène la conversion de celui qui est encore Saül, général romain qui persécute les chrétiens. On voit la croupe d'un cheval, qui occupe toute la partie supérieure du tableau et un homme à terre, cul par dessus-tête, les bras ouverts et les yeux clos, et qui tient à peine dans les limites du cadre.

Haenel décrit la scène : « un tel tableau n'offre aucun échange de regards, mais en un sens *on ne voit rien* : tout est intérieur, et à la place du visible il n'y a qu'un corps à terre et une croupe de cheval. Un miracle ? Tout au plus une scène d'écurie, un accident, un type tombé de cheval qui a peur d'être piétiné. Il n'y a rien à voir » (p. 197). Effectivement, on ne voit rien car tout se passe derrière les paupières closes de Saül. Le tableau ne décrit pas la conversion du futur Paul : elle sera accomplie trois jours plus tard. « Je faisais route et j'approchais de Damas, quand tout à coup, vers midi, une grande lumière venue du ciel m'enveloppa de son éclat. Je tombai sur le sol et j'entendis une voix qui me disait : « Saül, Saül, pourquoi me persécutes-tu ? ». Je répondis : « Qui es-tu, Seigneur ? ». Il me dit alors : « Je suis Jésus le Nazaréen, que tu persécutes ». Ceux qui étaient avec moi virent bien la lumière, mais ils n'entendirent pas

la voix de celui qui me parlait. Je repris : « Que dois-je faire, Seigneur ? ». Le Seigneur me dit : « Relève-toi. Va à Damas. Là on te dira tout ce qu'il t'est prescrit de faire ». Mais comme je n'y voyais plus à cause de l'éclat de cette lumière, c'est conduit par la main de mes compagnons que j'arrivai à Damas. » (*Actes des Apôtres*, 22, 6-11). Il décrit une épiphanie : l'épiphanie de Saül. Son expérience intérieure : une voix s'adresse à lui et il en est bouleversé.

A cette description dans les yeux de Haenel s'ajoute ma vision du tableau toute entière construite sur un détail, un détail qu'a noté Haenel : « Vers où se dirige la jambe du cheval et son sabot bizarrement tordu : n'est-ce pas vers l'entrejambe de Paul ? ». Oui, elle se dirige vers l'entrejambe du romain et pourquoi ? Haenel suggère que c'est pour le piétiner, comme le cheval que Picasso a mis au centre de *Guernica* : il marche sur un soldat mort à terre, enjambant son bras qui tient une épée brisée. Si telle était la narration du Caravage, elle impliquerait que le cheval soit une instance qui menace Saül et s'oppose à son épiphanie. Ce pourrait être l'incarnation des forces qui l'ont conduit à persécuter les chrétiens (il « ne respire que carnage » comme disent les *Actes des Apôtres*). Or, le cheval ruisselle de lumière, la jambe qui se lève est entièrement blanche et prolonge une tache éblouissante sur son épaule : c'est un rai de lumière qui se dirige vers l'entrejambe du romain. Je vois que la jambe va venir s'inscrire au fondement de la chair du pêcheur : sur son sexe évoqué par le pli de sa tunique ou dans son cul qu'il offre en écartant les



cuisse. Car, la posture de l'homme à terre n'est pas celle d'un homme qui vient de tomber de sa monture, c'est celle d'un homme qui s'offre : il n'ouvre pas les bras parce qu'il vient de tomber à la renverse ou qu'il cherche à repousser une menace, il ouvre les bras et les mains pour accueillir. Il est dans la position de l'amant qui appelle, avec insistance et tendresse, le corps de celui ou de celle qui va apaiser sa soif.

## Le punctum de l'épiphanie

J'ai vu dès lors non pas la patte d'un cheval au-dessus d'un corps d'homme, mais un flux de lumière et de désir unissant un cheval et un homme. Une sorte de centaure réunissant homme et cheval dans un coït de lumière. Ce n'est pas une image érotique, c'est la figuration du transport qui porte toute épiphanie, qu'elle soit sacrée ou profane.

Derrida écrit : « Pour qu'une œuvre "accroche", pour qu'elle soit vécue comme singulière, incomparable, et non pas simplement comme un objet précieux ou une partie d'un corpus susceptible d'être « expliqué » par une branche de l'érudition ou de la connaissance, il faut qu'elle touche par quelque côté ou quelque dimension à l'"*archi-oeuvre*". » L'*archi-œuvre*, c'est le dynamisme qui tient ensemble les éléments d'une œuvre, qu'elle soit littéraire ou visuelle. Je ne spéculerai pas sur la libido qui irrigue les toiles du Caravage, qui est à la fois ce qui transfigure leur composition et ce qui incarne, au sens le plus chrétien du terme, sa foi, sa quête, son amour pour le Christ. Ce qui m'a accroché dans l'épiphanie de Saül, c'est son incarnation dans l'intime sexuel : une épiphanie est un bouleversement libidinal autant que de l'esprit, ou que de l'âme quand on croit y voir une intervention du surnaturel. Il y a de la jouissance et c'est cette jouissance qui m'a porté.

## L'installation

Je présente :

- une prédelle composée de trois panneaux. De fait, c'est une partie de la prédelle que je destine au triptyque *Ich habe genug*. Je la présente pour tendre un fil entre la révélation que m'a apportée la fabrication de ce triptyque et la série que *Voir(e)* inaugure : une série de gravures d'après le Caravage (en cours).

- Le premier panneau représente un bœuf : son regard. J'aime le regard des vaches et des bœufs. Il vous interroge au fond du cœur. Et puis, on peut toujours penser qu'il participe d'Hathor, déesse de la joie et de l'amour.

- Le panneau central est d'après *la Conversion* : il y manque le palefrenier dont la présence me paraissait anecdotique.

- Le troisième panneau me représente. Je suis celui qui voit.

- une matrice d'après *La Conversion* : j'en ai réalisé trois. Ici, c'est une eau-forte au sucre ; je l'ai sérigraphiée. C'est une plaque de zinc gravée et une image ambivalente : on voit sa surface de traits mais on ne voit pas les images dont elle est grosse. Alors que les images peintes ou dessinées sont minces (unidimensionnelles), l'image que porte la matrice est pleine, sans pour autant que sa nature de bas-relief n'indique ce que seront les images une fois imprimées, surtout si on les recompose par collage.

Elles sont à l'intérieur du métal en attente de révélation ; elles seront converties quand l'impression les aura déposées dans la cuvette d'une feuille de papier.

Les graveurs disent souvent que les matrices sont de beaux objets et que leurs qualités de présence, de matière, de dessin font qu'elles valent d'être exposées pour elles-mêmes, comme des bas-reliefs ou des sculptures. C'est ainsi que Soulages a fait mouler certaines de ses matrices pour les transformer en sculpture de bronze ; il avance même que ce sont ces sculptures qui l'ont mis sur le chemin de l'outrenoir. Certes, les matrices peuvent être de beaux objets. Mais, ce n'est pas pour cette raison que je montre une matrice. C'est pour sa dimension d'« hologramme matériel » (l'oxymore est osé, je sais) : elle montre une image que l'on voit et qui renferme dans l'épaisseur de son support des images virtuelles. Elle est sous les yeux et à l'horizon de toute vision.

– des épreuves, qui sont autant d'états. Tous sont distincts, je ne fonctionne pas par édition, cela m'ennuie. J'ai associé la sérigraphie et l'eau-forte. L'image sérigraphiée est d'après une photo récupérée sur internet : son tramage l'arrache à sa temporalité de chef-d'œuvre de la Renaissance et la plonge dans le présent des images qui circulent. C'est un index : sa fonction d'image unaire (selon le terme de Barthes) est d'attester : « voilà *La Conversion* du Caravage ». J'ai cherché dans le mouvement des eaux-fortes à capter

le flux libidinal qui noue le cheval et l'homme dans  
une étreinte suspendue.



*Typon en cours de désencrage*

*Je remercie Léo Coquet, Caroline Sebilleau et Dale Rowe pour leur aide en sérigraphie, et pour les discussions autour d'un typon, d'une thèse ou d'une bière. Sérigraphies et eaux-fortes ont été imprimées à l'Atelier aux Lilas pour la Typographie et l'Estampe.*