

## Augustin, du songe à la lumière. Sur *La Vision de saint Augustin*, de Carpaccio

*Augustine, from dream to light. On The Vision of Saint Augustine by Carpaccio*

**Laurent Bolard**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rhr/4183>

DOI : 10.4000/rhr.4183

ISSN : 2105-2573

### Éditeur

Armand Colin

### Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2005

Pagination : 209-233

ISBN : 2200-9285-2

ISSN : 0035-1423

### Référence électronique

Laurent Bolard, « Augustin, du songe à la lumière. Sur *La Vision de saint Augustin*, de Carpaccio », *Revue de l'histoire des religions* [En ligne], 2 | 2005, mis en ligne le 25 janvier 2010, consulté le 02 mai 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/rhr/4183> ; DOI : 10.4000/rhr.4183

---

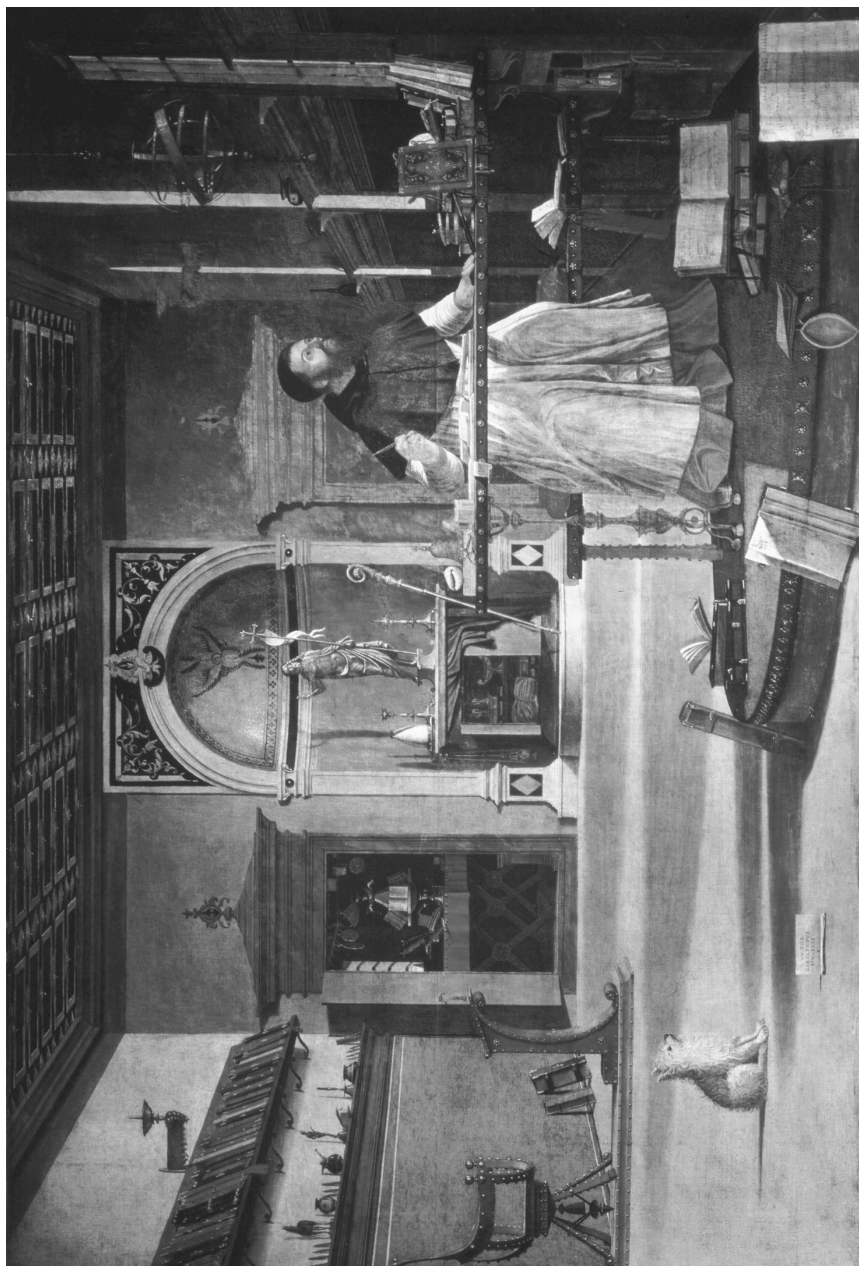
LAURENT BOLARD

## **Augustin, du songe à la lumière** **Sur *La Vision de saint Augustin*,** **de Carpaccio**

*La Vision de saint Augustin, célèbre tableau de Carpaccio, n'est pas seulement la description d'un cabinet d'érudit à la Renaissance. Savante construction d'un espace perspectif, cette peinture repose sur l'acte d'écrire comme support essentiel de la valeur symbolique accordée aux objets qui, multiples et précis, assurent le lien entre les mondes terrestre et céleste, dont la Vision est le cœur. L'Augustin de Carpaccio pourtant ne voit pas : il songe, comme la sainte Ursule d'une autre peinture de l'artiste, avec laquelle celle-ci entretient de singulières relations. Le songe permet à Augustin, par le truchement de la musique, d'approcher le Divin dont l'expression majeure est cette lumière surnaturelle imprégnant tout le tableau.*

### **Augustine, from dream to light.** **On *The Vision of Saint Augustine* by Carpaccio**

*The Vision of Saint Augustine, the famous painting by Carpaccio, is not merely the description of a learned man's study during the Renaissance. Standing as a complex arrangement of space set in perspective, this painting is based upon the act of writing as the essential substance of the symbolic value granted to things ; numerous and precise, they stand out as the links between terrestrial and celestial worlds, the vision of which is the heart. However, Carpaccio's Augustine does not see : he dreams, like Saint Ursula on another of the artist's paintings, which reminds us peculiar relationships. Thanks to music, dreaming almost enables Augustine to reach the Divine which is best expressed in the supernatural light permeating the whole picture.*



Vittore Carpaccio, *La Vision de saint Augustin*, Venise, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni.

La peinture, célèbre, incontestablement fascine. Dans le décor vert et rouge d'un *studiolo* de la Renaissance italienne, Augustin, à droite, est assis à sa table de travail. La main levée tenant la plume, comme suspendue, il vient de tourner la tête vers la fenêtre, discrète, mais d'où irradie une lumière surnaturelle qui baigne la pièce et enveloppe toutes choses de son impalpable douceur. Un espace vide se déploie dans la partie gauche de l'œuvre ; tout autour et jusqu'au premier plan, une multitude d'objets et notamment des livres sont posés, minutieusement décrits dans la plénitude de leur présence. Au fond, une niche avec l'autel, et une porte s'ouvrant sur une pièce exiguë, elle aussi encombrée d'objets, qui possède sa propre fenêtre, sa propre lumière.

Le décor ainsi succinctement campé, rien pourtant n'est dit. Une lecture qui s'en tiendrait à une interprétation littérale – historique en l'occurrence, ou bien narrative – d'un saint Augustin assis dans un cabinet d'érudit tel que la Renaissance les a aimés, cabinet certes admirablement décrit et enrichi, par ses objets, de quelques symboles savants ponctuels, une telle lecture aujourd'hui généralement abandonnée ne saurait évidemment satisfaire ni le regard ni, encore moins, l'esprit<sup>1</sup>. D'innombrables questions en effet se posent, qui ont suscité et suscitent encore de la part des critiques et des historiens autant d'hypothèses et d'interprétations, toujours plus audacieuses... Car ce qui dans cette œuvre fascine, au-delà de ses remarquables qualités picturales, c'est bien le mystère qui la nimbe, ouvrant justement la porte à toutes les séductions de l'esprit. Notre propos ne sera donc pas d'ajouter ici aux échafaudages de la pensée une énième spéculation, mais plutôt d'esquisser quelques rapprochements, d'aborder d'autres voies en nous appuyant sur l'ambivalence, dans cette peinture, entre la matérialité d'un lieu défini, rigoureusement circonscrit et fondé sur la toute-puissante

1. Terisio Pignatti (*Carpaccio*, trad. fr., Genève, 1958, p. 57-60) s'en tient à la description, par l'artiste, d'un cabinet d'humaniste à la flamande – il pense, il est vrai, qu'il s'agit d'une représentation de saint Jérôme. Zygmunt Wazbinski (« Portrait d'un amateur d'art à la Renaissance », *Arte Veneta*, 1968, p. 21) écrit quant à lui que « le tableau de Carpaccio est donc la représentation d'un humaniste dans son studio » et, plus loin, « le premier portrait d'un collectionneur dans l'art moderne ». Ce qui paraît un peu court.

omniprésence de l'objet, et l'atmosphère ineffable d'un lieu miraculaire édifié, par la médiation du songe, sur la lumière.

Auparavant, rappelons brièvement les faits. Comme souvent chez Carpaccio, le saint Augustin s'inscrit dans un cycle pictural constitué de dix tableaux communément appelé « Cycle de San Giorgio degli Schiavoni » et daté de 1502-1507<sup>2</sup>. Il s'agit d'une commande probable de Sebastiano Michiel, alors prieur des hiéronymites dont la *Scuola* occupait les terrains du couvent<sup>3</sup>. Longtemps, dans un cycle où saint Jérôme occupait une place de choix mais où, du point de vue narratif et iconographique, elle apparaissait mal intégrée, sinon incohérente, cette toile a été prise pour un « Saint Jérôme dans son cabinet d'étude ». Précisément jusqu'à l'année 1959, jusqu'à l'article fondateur d'Helen I. Roberts qui, en serrant de près les sources et en les mettant en regard des structures du tableau, parvint à l'identifier comme la *Vision de saint Augustin*<sup>4</sup>. Ces sources sont trois lettres apocryphes de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle écrites par saint Augustin (le « Pseudo-Augustin ») à saint Cyrille de Jérusalem<sup>5</sup> et à saint Eusèbe de Crémone (auteur lui-même du récit de la mort de Jérôme) et regroupées dans le *Catalogus Sanctorum* et le *Hieronymus : vita et transitus*<sup>6</sup>. La plus conséquente sur le sujet est celle adressée

2. Ces peintures, qui sont des *teleri*, des « toiles », sont consacrées respectivement à saint Matthieu, au Christ, à saint Jérôme (deux peintures plus celle qui fait l'objet de cette étude, consacrée à la fois à Jérôme et à Augustin), à saint Tryphon de Kotor, à saint Georges (trois peintures) et à la Vierge et l'Enfant, tableau d'autel qui est une simple attribution. Jérôme, Georges et Tryphon étaient supposés dalmates (de manière avérée pour le dernier), ce qui explique leur présence dans une *Scuola* destinée à accueillir et aider les citoyens dalmates qui, en grand nombre, résidaient à Venise.

3. Sur le cycle, voir notamment Michelangelo Muraro, *Vittore Carpaccio alla Scuola di San Giorgio degli Schiavoni*, Milan, 1956 et Guido Perocco, *Carpaccio alla Scuola di San Giorgio degli Schiavoni*, Venise, 1964.

4. Helen I. Roberts, « Saint Augustine in "Saint Jerome's Study" : Carpaccio's Painting and its Legendary Source », *Art Bulletin*, XLI, 4, 1959, p. 283-297. Cette nouvelle identification a été quasi immédiatement et unanimement acceptée.

5. Lequel, mort en 387, ne pouvait en être le destinataire, la conversion d'Augustin datant de 386 et son baptême du 25 avril 387.

6. Petrus de Natalibus, *Catalogus Sanctorum*, Vicence, 1493 et *Hieronymus : vita et transitus*, Venise, 1485 (anonyme).

à saint Cyrille qui, tout comme les autres, connu au xv<sup>e</sup> siècle une immense popularité dont témoignent les nombreuses éditions dont elle fut l'objet<sup>7</sup>. Suivons le résumé qu'en donne R. Lightbown dans son ouvrage sur Botticelli<sup>8</sup>. À complies, donc juste au lever du jour<sup>9</sup>, Jérôme meurt à Jérusalem. Au même instant, dans sa cellule d'Hippone, Augustin médite

« sur la nature de la béatitude des saints ravis en Jésus-Christ, avant de rédiger un court exposé à l'intention de Sulpice Sévère. Comme il souhaite demander à Jérôme son avis sur cette question ardue, il prend une feuille de papier, une plume et un encrier pour lui écrire une lettre. À peine a-t-il tracé quelques mots qu'une lumière ineffable accompagnée d'un parfum indiciblement suave, pénètre dans sa cellule. Bien entendu, il ignore la mort de Jérôme. Grande est sa surprise quand une voix portée par cette lumière lui dit qu'il est plus facile de mettre l'océan dans un petit récipient, de serrer la terre dans sa main ou d'arrêter les étoiles que de décrire la béatitude quand on ne l'a pas éprouvée, car celui qui parle la connaît actuellement. Augustin demande en tremblant qui vient de parler et la voix lui répond que c'est Jérôme. »

Tel est donc le sujet de la toile de Carpaccio. Ajoutons pour être complet que quatre jours plus tard, Jérôme apparaîtrait, corporellement cette fois, à Augustin, en compagnie de saint Jean-Baptiste<sup>10</sup>.

## L'ÉRUDITION

Tout comme Jérôme, Augustin a pour signe distinctif, dans la tradition comme dans l'iconographie, l'érudition. Celle-ci, outre l'acte d'écrire, se traduit en peinture par deux éléments : ce qui rend possible l'écriture d'une part, le lieu où l'acte se déroule d'autre part. Qu'est-ce qui permet l'écriture érudite ? Le livre d'abord, quelle que soit sa nature – *volumen*, manuscrit, imprimé – sans lequel,

7. On recense ainsi vingt-huit éditions incunables italiennes de ces lettres, dont onze publiées à Venise entre 1475 et 1500.

8. Ronald Lightbown, *Botticelli*, trad. fr., Paris, 1990, p. 76-77.

9. C'est l'heure qu'indique l'aiguille de l'horloge dans le *Saint Augustin* de Botticelli à l'église d'Ognissanti à Florence (1480).

10. Pseudo-Augustin, *Epistula XVIII, ad Cyrillum*, P. L. Migne, XXXIII, 1125. C'est le sujet de plusieurs autres peintures, par exemple Francesco Botticini (prédelle du retable Rucellai, Londres, National Gallery), Luca Signorelli (même musée) ou Matteo di Giovanni (Chicago, Art Institute).

dans l'Antiquité comme au Moyen Âge et comme à la Renaissance, il ne saurait se concevoir d'érudition digne de ce nom. Le livre – les livres, sont partout présents dans le tableau de Carpaccio. Il est vrai qu'il en va ainsi dans la plupart des représentations d'érudits, sacrés ou profanes, ou plus généralement des figures que l'écriture nomme et/ou identifie, tels les Évangélistes – à preuve, pour prendre un registre pictural diamétralement opposé à Carpaccio, les saint Matthieu et saint Jean exécutés à fresque dans l'église des Cordeliers de Briançon<sup>11</sup>. Ce qui singularise l'Augustin de Carpaccio, c'est à la fois la quantité de livres et leur caractère envahissant, qui sous-tend leur diversité : par terre, sur les tables, les étagères, le banc, l'estrade, le pupitre dans la cellule du fond<sup>12</sup>, ouverts, fermés, entrouverts, de reliures, de couleurs et de formats différents. Le nombre de livres est donc élevé. Mais, surtout, il se révèle d'une remarquable précision, laquelle n'a rien d'anodin. Dans son célèbre ouvrage sur l'artiste<sup>13</sup>, Michel Serres rappelle à juste titre que l'on en recense pas moins de quatre-vingt-quatorze, chiffre correspondant exactement à celui que donne Augustin lui-même, autour de 426, dans ses *Rétractations*, comme bilan de ses œuvres. Une telle pléthore, dans le tableau, en dénonce une autre, au-delà du strict symbole de l'érudition : celle de l'écrit, de l'*écriture* qui court, tantôt en filigrane, tantôt en évidence, dans tout l'œuvre peint de l'artiste vénitien, et sous toutes les formes – livres, partitions, lettres, cahiers, *cartellino*, panneaux, inscriptions peintes ou gravées. La *Vision de saint Augustin* en est saturée. Comme l'écrit J. Roudaut, « l'œuvre picturale naît de la parole ; elle s'insère dans un monde éclairé par la parole ; si bien qu'il est naturel que des fragments de la parole figurent en l'œuvre à la fois comme des éléments de la légende (c'est-à-dire au sens premier : de ce qui doit être lu), et comme les sources même de la représentation »<sup>14</sup>. Dans le tableau, conformément aux lettres

11. Peintures réalisées dans le troisième quart du xv<sup>e</sup> siècle par un anonyme italien. Chantal Desvignes-Mallet, *Peintures murales des Hautes-Alpes. xv<sup>e</sup>-xv<sup>e</sup> siècles*, Cahiers de l'Inventaire, 7, Aix-en-Provence, s.d., p. 75-78.

12. Pupitre tournant que l'on appelait à Venise un *lettorin*.

13. Michel Serres, *Esthétiques sur Carpaccio*, Paris, 1975, p. 71.

14. Jean Roudaut et Guido Perocco, *Tout l'œuvre peint de Carpaccio*, éd. fr., nouv. éd., Paris, 1985, p. 5.



du Pseudo-Augustin, cette puissance de l'écriture culmine dans l'acte et le geste du saint tenant une plume à la main au-dessus de deux cahiers, d'un livre et d'une lettre – triple écriture d'Augustin en train d'écrire un livre, puis un exposé et simultanément une lettre pour mieux éclairer le sens et le contenu de l'exposé et du livre, écriture *stratifiée* plutôt que fragmentée. Symbole transparent de l'érudition, elle devient ici ostentation. Elle est montrée, assénée comme une vérité intangible. Pratiquement tous les livres sont en pleine lumière, naturelle quand elle passe par la fenêtre de la cellule du fond pour éclairer les livres posés sur la table et le *lettorin*<sup>15</sup>, surnaturelle quand elle irradie des fenêtres de droite, accompagnant la parole de Jérôme et illuminant aussi bien les livres posés sur la table ou le banc que ceux de l'étagère et, plus remarquable encore, les deux volumes posés à terre derrière le siège, avec leur ombre portée escaladant le mur<sup>16</sup>. Montrée, l'écriture n'est pourtant pas déchiffrable dans la mesure où la clef de toute compréhension du texte appartient à Jérôme, lequel n'est pas corporellement visible. Dans ce *studiolo* voué à l'érudition, il peut paraître pour le moins singulier que les seuls écrits déchiffrables pour le spectateur ne soient que trois, et qu'aucun d'eux ne soit un livre, ou un cahier. Ce sont d'une part le *cartellino* portant la signature de l'artiste<sup>17</sup>, et d'autre part les deux partitions au premier plan à droite, sur lesquelles

15. Et jusqu'à ce petit *cartellino* posé sur le rebord de la fenêtre et violemment éclairé.

16. Sur ce sujet, voir Ernst H. Gombrich, *Ombres portées. Leur représentation dans l'art occidental*, trad. fr., Paris, 1995.

17. Dont Zygmunt Wazbinski (« Le *cartellino*, origine et avatars d'une étiquette », *Pantheon*, XXI, 1963, p. 282) réduit singulièrement la portée : « Le *cartellino*, écrit-il, a donc été, à l'origine, la simple étiquette d'un atelier avant qu'il entre dans le répertoire des expressions artistiques. Dans certains cas, comme chez Cima et Carpaccio, il forme une sorte d'intrigue psychologique nouée avec le spectateur et complète la vision artistique. » Le tout remontant à Squarcione, dont l'atelier comportait tellement d'apprentis et d'élèves que le *cartellino* posé sur le bord d'un tableau permettait de savoir qui avait peint quoi... C'est oublier un peu vite que Carpaccio y a écrit non pas *pingebat*, mais *fingebat*. Pour une discussion plus approfondie, voir Anne-Marie Lecoq, « "Finxit" : Le peintre comme "fictor" au XVI<sup>e</sup> siècle », *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, 37, 1975, p. 225-243.



nous reviendrons. E. Lowinsky les a identifiées<sup>18</sup> : la feuille du bas, appuyée sur l'estrade, est une partition écrite pour voix d'hommes ; œuvre profane comme l'indique son rythme, trop vif pour une musique sacrée, son caractère homophonique trahit son origine italienne<sup>19</sup>. Il s'agit précisément d'une chanson populaire vénitienne<sup>20</sup>. La partition sur le petit lutrin, plus malaisément lisible, est au contraire une musique sacrée, au rythme lent. Il s'agit d'une hymne en quatre parties, italienne, proche des hymnes ambrosiennes<sup>21</sup>.

En sus des livres, l'écriture érudite est permise par les objets, à commencer par ceux qui en rendent l'acte possible. La plume que tient Augustin en est bien sûr le plus direct, le plus essentiel. Avec la plume, l'encrier, le pot à sable<sup>22</sup>, les ciseaux (symbole, selon H. I. Roberts, de l'interprétation des Écritures par les Docteurs de l'Église<sup>23</sup>) et, plus rare, le coquillage, « appelé dans les inventaires *porcella di lissar*, et qui servait à lisser les parchemins »<sup>24</sup>. Comme il ne s'agit pas d'un quelconque érudit écrivant dans son cabinet de travail, mais d'un saint érudit, les autres objets qui l'accompagnent embrassent la totalité de l'érudition telle que le Moyen Âge l'avait conçue, englobant aussi bien la sphère du sacré (le prie-Dieu, la burette, la cloche, l'encensoir suspendu et l'encensoir en forme de

18. Dans un « épilogue » à l'article d'H. I. Roberts (*loc. cit.*) : Edward E. Lowinsky, « Epilogue : The Music in "Saint Jerome's Study" », *Art Bulletin*, XLI, 4, 1959, p. 298-301.

19. Au contraire de la polyphonie franco-flamande de la même époque. I. Fenlon, « Man and Music », *The Renaissance from the 1470's to the End of the Sixteenth Century*, Londres, 1989.

20. E. Lowinsky, *loc. cit.*, p. 298.

21. *Ibid.*, p. 300.

22. Ou en tout état de cause un récipient, dont deux autres exemples, sans couvercle, figurent sur l'étagère à gauche et sur l'imposte à droite. L'allusion à la légende selon laquelle, en 388, à Centocelle, Augustin, se promenant sur le rivage en songeant à un ouvrage sur la Trinité, aurait vu un enfant vidant avec un coquillage l'océan dans un récipient, pourrait aussi bien expliquer la triple présence de celui-ci dans le tableau. La vision est décrite dans Petrus de Natalibus, *op. cit.*, VII, 128, et dans les *Acta Sanctorum*, August., 28.

23. *Loc. cit.*, p. 295.

24. Vittorio Sgarbi, *Carpaccio*, trad. fr., Paris, 1994, p. 45. Évocation transparente, selon H. I. Roberts, du coquillage de la légende mentionnée en note 22.

*navicella*, le missel, la chasuble, les chandeliers, la crosse et la mitre, la statue du Rédempteur<sup>25</sup>) que la sphère du pur savoir, tout à la fois antique et profane (les bronzes romains sur l'étagère, les astrolabes suspendus dans la cellule du fond, la sphère armillaire, les partitions) – comme un résumé de la vie d'Augustin. Le peintre érige ce savoir global en système dans une sémantique de la peinture où chaque objet, dans son isolement intégral, renvoie, en un jeu d'interconnexions, à un autre objet<sup>26</sup>. On peut ainsi mentionner, dans ce langage à multiples codes, les astrolabes, mis en relation avec le sablier qui mesure le temps de l'homme et avec la sphère armillaire qui trace les mouvements célestes<sup>27</sup>, cette dernière prolongeant emblématiquement la partition de musique sacrée, juste à sa verticale, le sablier étant quant à lui placé à la verticale de la partition de musique séculière<sup>28</sup>. Où chaque objet, dont la quiétude « reflète la concentration intérieure du saint »<sup>29</sup>, se voit chargé d'une multiplicité de signes dont la symbolique a amené les critiques à tant de gloses. Ce sont la statue du Christ annonçant le Rédempteur<sup>30</sup> et rappelant (dans la relation qu'elle entretient avec le chérubin, juste au-dessus, dans la mosaïque du cul-de-four) qu'Augustin, lors de la vision, continue à dialoguer avec Jérôme sur La Trinité<sup>31</sup> ; ce sont aussi les

25. Elle est la copie d'une sculpture d'Antonio Lombardo conservée au musée Poldi-Pezzoli de Milan. Voir Jan Lauts, *Carpaccio. Paintings and Drawings*, New York, 1962, p. 232.

26. « Vu pour lui-même et non pas en fonction de la décoration, chaque objet est en lui-même une décoration absolue » (V. Sgarbi, *op. cit.*, p. 45). Ce qui annule donc toute tentative de considérer le tableau comme l'illustration d'un cabinet d'érudit contemporain.

27. Cette sphère dont la présence montre combien l'analyse littérale, qui pourrait n'y voir qu'une allusion à l'astrologie, en faveur au temps de Carpaccio, relève de la supercherie : elle n'aurait pas en un tel cas sa place dans cette peinture, Augustin en effet ne détestant rien plus que les astrologues et l'astrologie, comme il le dit lui-même (*Les Confessions*, VII, 6, Éd. Joseph Trabucco, Paris, 1964, p. 136-139).

28. Toutes remarques faites par Frederika Herman Jacobs, « Carpaccio's Vision of St Augustin and St Augustine's Theories of Music », *Studies in Iconography*, 6, 1980, p. 89.

29. J. Lauts, *op. cit.*, p. 31.

30. *Ibid.*

31. H. I. Roberts, *loc. cit.*, p. 294

statues païennes sur l'étagère, allusion à l'intérêt d'Augustin pour les plaisirs en général, notamment ceux des yeux, et en particulier son goût pour la statuaire<sup>32</sup>. Et même le chien, isolé à gauche – quoique dans un lien étroit avec la lumière comme nous le verrons, et dont toute l'attitude exprime la concentration, le chien, symbole de prophétie, de sensibilité au surnaturel, prototype de l'animal « visionnaire »<sup>33</sup>.

Quant au lieu permettant l'acte d'écriture, ce lieu auquel la description paisible et minutieuse des objets donne toute sa puissance de signification, c'est le *studiolo*, inséparable à la Renaissance de toute notion d'érudition<sup>34</sup>, le *studiolo* qui justement existe à la fois par l'espace qui le définit et par les objets qui l'habitent. Il est en effet un espace *peuplé* dans lequel les objets prêtent forme tangible au savoir et suppléent à l'éventuelle absence de l'érudit par leur permanence, comme le montre leur rôle dans la décoration marquetée en trompe-l'œil des deux plus célèbres d'entre eux : celui du palais ducal d'Urbino et celui de Gubbio<sup>35</sup> – au reste, comme le signale V. Sgarbi, l'opposition, dans le mur du fond du tableau, de la porte fermée à droite et de la porte ouverte à gauche, sur la table, le banc, la fenêtre, apparaît comme un rappel explicite des marqueteries<sup>36</sup>. Ces objets dont nous avons vu d'abord la force descriptive, ensuite la portée symbolique, ces objets occupent chacun une place déterminée dont la hiérarchie et la répartition, au sein du tableau, aiguissent

32. « Toutes choses sur lesquelles Jérôme, lors de son apparition, l'admoneste. » (*ibid.*, p. 295). Ce qui s'oppose à l'interprétation strictement historique n'y voyant que la collection privée d'un érudit du xv<sup>e</sup> siècle.

33. Patricia Fortini Brown, « Carpaccio's St Augustin in his Study : a Portrait within a Portrait », *Augustin in Iconography*, Éd. Joseph C. Schnaubelt & Frederick Van Fleteren, New York, 1999, p. 514.

34. Généralités dans l'ouvrage, fondamental, de Wolfgang Liebenwein, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, Modène, 1988.

35. Tous deux pour le duc d'Urbino Federico di Montefeltro. Voir Luciano Cheles, *Lo studiolo di Urbino. Iconografia di un microcosmo principesco*, Ferrare, 1991 (1<sup>re</sup> éd., Wiesbaden, 1986) et M. Fabrianski, « Federico da Montefeltro Studio in Gubbio reconsidered. Its Decoration and its Iconography : an Interpretation », *Artibus et Historiae*, XI, 1990.

36. *Op. cit.*, p. 45.

la signification de l'espace. Nous ne pouvons donc rejoindre S. Mason lorsqu'elle écrit qu'ils relèvent d'un quelconque *wunderkammer*, dont le rassemblement hétéroclite, témoignage de l'éclectisme du goût à cette époque, n'obéit pas à une logique spatiale interne<sup>37</sup>.

Au contraire, il s'agit bien d'un véritable *studiolo* entendu comme microcosme à l'intérieur duquel la pensée humaine peut s'élever jusqu'aux sphères célestes que la lumière exprime si bien. S'y élever par la musique d'abord – nous y reviendrons, et l'on aura remarqué l'emplacement inusité des deux partitions (et singulièrement de la feuille profane, posée en avant du tableau comme de l'événement qu'il décrit), largement ouvertes vers nous, spectateurs/lecteurs/auditeurs, qui seuls pouvons les déchiffrer, alors que le livre, plus à gauche, également ouvert vers nous, demeure illisible en son contenu. Leur superposition – musique séculière en bas, musique sacrée au-dessus – indiquant en quelque sorte la voie à suivre dans notre lecture/méditation, la beauté de la musique profane se voyant transcendée, selon la conception néoplatonicienne, par la musique sacrée, qui permet d'approcher Dieu<sup>38</sup>. Un tel agencement spatial, qui unit les partitions entre elles et avec les objets avoisinants souligne, dans une relation exclusive avec le spectateur, la célébration de « l'union possible de l'espérance suprarationnelle et de l'expression rationnelle du monde »<sup>39</sup>. S'élever jusqu'aux sphères célestes par la musique, mais également par l'acte créateur qui fait de l'artiste démiurge un alter ego de l'érudit. Le *cartellino* portant la signature du peintre, lui aussi à l'avant-plan et exclusivement lisible pour nous seuls, occupe le centre d'un espace vide où se tient également le chien, captivé par la lumière. Ce *cartellino*, maints critiques l'ont relevé, porte la mention

37. Stefania Mason, *Carpaccio. Les grands cycles picturaux*, trad. fr., Paris, 2000, p. 24.

38. Telle est l'interprétation que retient E. Lowinsky (*loc. cit.*, p. 301), qui précise par ailleurs que la partition sacrée est posée sur un lutrin et contenue dans un *in quarto*, tandis que la partition profane, écrite sur une simple feuille, est posée à même le sol.

39. J. Roudaut, *op. cit.*, p. 5.

*fingebat* et non pas le *pingebat* habituel et logique<sup>40</sup>. *Fingere*, « façonner », et non pas *pingere*, « peindre ». L'artiste est certes un inventeur, qui ne se contente pas de reproduire ce qu'il voit<sup>41</sup> ; il est certes un compositeur selon l'imagination, qui agence le monde ainsi que le font le poète et le sculpteur<sup>42</sup> ; il est certes, par l'évidence avec laquelle le *cartellino* s'impose à la vue du spectateur, au milieu de son espace vide, une *présence* dans le temps achevé de la peinture, un peu comme l'était, soixante-huit ans plus tôt, Van Eyck avec son fameux *fuit hic* des *Époux Arnolfini*. Mais il n'est pas que cela. Car *fingere* renvoie aussi à l'acte de former et surtout de *créer*<sup>43</sup>. En accord avec le sujet de la toile, on assiste ainsi à une double vision ou, si l'on veut, une double épiphanie : celle, céleste, de saint Jérôme face à saint Augustin, et qui est à l'œil toute lumière, celle, terrestre – humaine, en tout état de cause, dans son échelle – du tableau, rendue possible par le geste de peindre, l'acte créateur<sup>44</sup>.

Le *studiolo* s'identifie donc d'abord par son espace. Un espace généralement clos (songeons ici encore au célèbre *studiolo* du palais ducal d'Urbino), volontiers saturé tant par les objets qui l'encombrent

40. Ce *fingebat* se retrouve sous la forme *finxit* dans deux toiles du cycle consacré à saint Étienne, *Le Saint et ses six compagnons consacrés diacres par saint Pierre* (Berlin, Staatliche Museen) et *Saint Étienne disputant avec les docteurs* (Milan, Brera), et dans le *Jeune chevalier dans un paysage* de la collection Thyssen ; sous la forme *fincti* dans la *Sainte Conversation* du Musée du petit Palais à Avignon ; et sous la même forme *fingebat* dans une autre toile du cycle de San Giorgio degli Schiavoni, *La mort de saint Jérôme*, ce dernier exemple illustrant l'autre versant de la mort du saint, dans une simultanéité avec la Vision.

41. Comme le rappelle Patricia Fortini Brown, *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*, New Haven-Londres, 1988, p. 217.

42. A.-M. Lecoq, *loc. cit.*, p. 242, qui précise : « [...] Le verbe *fingere* n'en possédait pas moins, par sa densité sémantique, une valeur constitutive dans la définition de l'activité du peintre selon l'esthétique de la Renaissance et des siècles suivants. »

43. *Ibid.*, p. 243.

44. Mise en parallèle qui me semble préférable, du moins dans le contexte du *Saint Augustin*, à celle, plus sociale mais aussi plus proche de la théorie de l'art, de Michelangelo Muraro (*Carpaccio*, Florence, 1966), pour qui l'artiste cherche, par la « fiction », à proclamer l'égalité entre l'art mécanique qu'était alors la peinture, et l'activité littéraire qui relevait des arts libéraux.

et signalent l'érudition, que par la pensée qui s'y déploie, et souvent exigü, ce qui n'est certes pas le cas dans la toile de Carpaccio. Ce qui en effet intéresse l'artiste dans sa représentation du cabinet d'Augustin, c'est la *rigueur* de son espace, rigueur qui fait pendant à celle des objets, au moins dans leur forme<sup>45</sup>, leur emplacement et la suggestion de leur présence à travers les vibrations de la lumière. Carpaccio se situe ici au point d'aboutissement des spéculations du Quattrocento, où le *studiolo* apparaît comme l'emblème des recherches sur l'espace et la perspective, en particulier dans ce cas précis celles qui dérivent de Piero della Francesca<sup>46</sup>. Le point de fuite se situe exactement sur le poignet droit d'Augustin, en bas du liseré rouge qui dépasse au bout de sa manche, à la verticale de la plume : on ne pouvait mettre plus clairement l'accent sur l'acte d'écriture et, compte tenu de l'avant-bras levé, sur la suspension de cet acte, donc le moment arrêté, qui est celui de la Vision. Logiquement déporté sur la droite du tableau, ce point de fuite est placé au cœur d'un réseau de lignes dont la trame complexe fonde la rigueur de l'espace du *studiolo*. Aux lignes de fuite (le plafond, les impostes, l'étagère) s'ajoute un ensemble d'orthogonales dont la disposition savante *construit* le tableau en même temps qu'elle met en évidence Augustin et sa vision lumineuse. Les verticales, au fond, des portes et de l'abside, s'adjoignent, en avant, les pieds de la table et du banc et surtout, à droite, les fenêtres dont les deux dernières se réduisent à un rai de lumière. Quant aux horizontales, celles du sol et du plafond se voient en quelque sorte subjuguées par trois lignes, segmentaires mais fondamentales : la table, juste sous le point de fuite, avec le banc, qui cernent au plus près l'érudition identificatrice du *studiolo*, et à l'opposé, la petite estrade du prie-Dieu (ou agenouilloir), « comme une sorte de ligne d'arrivée perspective »<sup>47</sup>, qui vient rappeler le caractère sacré de cette érudition. L'espace proprement dit complète cette construction hyperbolique ;

45. Forme que Rodolfo Pallucchini, dans *I teleri del Carpaccio in San Giorgio degli Schiavoni* (Milan, 1961), qualifie de pure.

46. V. Sgarbi, *op. cit.*, p. 47.

47. R. Pallucchini, *op. cit.*

raison d'être de tout *studiolo*<sup>48</sup>, il est ici surdimensionné par la lumière, émanation du divin. La surface du tableau est occupée par un vaste espace, trop vaste il convient de le noter, pour appartenir à un véritable *studiolo*<sup>49</sup> (ce qui du reste montre bien une fois encore que l'intention de l'artiste se situe ailleurs que dans la simple description d'un cabinet d'étude contemporain), mais que Carpaccio, significativement, divise en deux parties, à gauche un espace vide en pleine lumière, à droite un espace plein, dans l'ombre. Référence apparemment plus directe au *studiolo*, la cellule au fond à gauche qu'éclaire sa propre fenêtre, lieu franchement dévolu à l'érudition – la table et le banc, les astrolabes, le *lettorin* et ses livres, la plume et l'encrier, les livres sur la table. Un espace certes emboîté, mais qui n'est pas une « mise en abyme » et qui surtout, à une observation plus attentive, révèle son caractère irrationnel énonçant la vanité, sinon l'impossibilité de toute érudition, du moins d'une érudition profane puisque n'y figure aucun objet sacré<sup>50</sup>. L'espace de cette cellule est en effet totalement saturé, occupé de manière exclusive par la table et le banc dont les rebords viennent jusqu'au seuil, y condamnant tout mouvement : on ne peut que s'y glisser sur le banc depuis l'extérieur pour s'asseoir à la table – ce qui, selon une autre grille de lecture, rendrait l'érudition inévitable. Enfermement donc, que renforce la fenêtre dont les barreaux sont les seuls visibles de toutes les ouvertures, se présentant par surcroît relativement rapprochés. Cet enfermement pourtant se voit contrarié par la porte, ouverte, et dont la largeur ne pourrait

48. Par association entre le moine dans sa cellule et la sauvegarde de la culture, notamment antique, dans les monastères médiévaux, l'enfermement pouvait apparaître comme la condition indispensable à toute érudition, par surcroît volontiers associée, dans un univers chrétien, à la méditation.

49. La plupart des artistes situent leur saint érudit dans un espace exigü, conformément à la tradition du *studiolo*, par exemple Colantonio, *Saint Jérôme* (Naples, Capodimonte), ou Stefano Lunetti, *Saint François dans son studio* (Londres, British Library, Ms. Harl. 3229, fol. 26), ou bien le situent dans un espace fictif, lui-même inclus dans un lieu symbolique, comme le fait Antonello de Messine avec son *Saint Jérôme* de la National Gallery de Londres.

50. Cette érudition profane que dans son apparition Jérôme justement reproche implicitement à Augustin. Cf. H. I. Roberts, *loc. cit.*, p. 295.



suffire, loin de là, à fermer entièrement la cellule<sup>51</sup>. Autre espace dans l'espace, celui-ci intégralement ouvert : l'estrade sur laquelle est placé Augustin, accessoire courant dans les représentations de saints érudits (voir celle, architecturée, du *Saint Jérôme* d'Antonello de Messine) et qui les isole en quelque sorte du monde profane. Augustin est prêt à recevoir sa Vision.

## LE SONGE

Augustin pourtant ne voit pas. Au demeurant, à proprement parler, il n'y a rien à voir. Rien qu'une lumière. La vision d'Augustin n'en est donc pas vraiment une, au contraire de la seconde, quatre jours plus tard. Augustin ne voit pas, il sent. Il ne voit pas, il entend. Il ne voit pas, il est ébloui, et comme captivé – ravi. Le visage d'Augustin tel que l'a peint Carpaccio, l'expression de son visage et surtout de ses yeux parle pour lui : il ne regarde pas – il n'y a rien à voir – il écoute, songeur, le regard comme absorbé par la lumière<sup>52</sup>. En écho, le chien. Lui aussi semble absorbé par cette lumière. Simplement, à la différence de celui du saint, son regard paraît plus attentif, plus pénétrant, sans doute parce qu'animal visionnaire, il sait voir *au-delà*. Son attitude et son expression, à la fois curieuses, douces et apaisées, nous convient à les rejoindre dans cet espace vide que la lumière nimbe (son ombre portée est particulièrement soulignée) et au milieu duquel il se tient, afin de voir et entendre ce que lui, contrairement à nous, spectateurs, voit et entend. Le chien est partage.

Augustin dans son *studiolo*, songeur au cœur de sa Vision, nous amène tout naturellement à une toile de Carpaccio antérieure d'une dizaine d'années au « Cycle de San Giorgio degli Schiavoni », le

51. Un autre battant, sur la droite, qui se rabattrait vers l'intérieur, mais ne serait pas montré, ne peut exister, à cause du banc qui le bloquerait. On ne saurait évidemment invoquer une erreur ou une maladresse à ce point grossières de la part d'un artiste qui maîtrise si bien l'espace : le choix de ces dimensions inadaptées se révèle donc délibéré.

52. Il « voit comme en un songe baigné de lumière » écrit ainsi J. Roudaut, *op. cit.*, p. 5.

*Songe de sainte Ursule* (1495, Venise, Académie), du cycle consacré à la légende de cette sainte<sup>53</sup>, l'autre œuvre maîtresse de l'artiste en ce qui concerne l'espace clos et la lumière. Les ressemblances sont frappantes, à tout le moins troublantes, et ont été fréquemment relevées, quoiqu'à notre avis de manière incomplète. La plupart des historiens de l'art en effet s'en tiennent pour l'essentiel à l'espace intérieur et aux objets qu'il enferme, au mieux à la qualité de la lumière, surnaturelle et venant de la droite dans les deux cas, avec à l'opposé la lumière naturelle glissant de l'espace annexe au fond<sup>54</sup>, et à l'harmonie des couleurs fondée sur le bichromatisme rouge et vert, rehaussé de blanc et de brun, soutenu par l'or de la lumière<sup>55</sup>. Concernant la lumière justement, on peut ainsi remarquer qu'aux deux sources contradictoires susmentionnées s'en ajoute une troisième, en arrière de la principale : dans le *Saint Augustin*, elle émane des deux fenêtres entre la sphère et le saint ; dans la *Sainte Ursule*, de la fenêtre *bifore* et de l'oculus au-dessus de l'ange – toutes lumières surnaturelles qui reprennent et démarquent la lumière réelle de la *Scuola*<sup>56</sup>. En ce qui concerne l'espace, le point de fuite se situe pour les deux tableaux dans la même zone latérale de droite, à environ un tiers de la largeur<sup>57</sup>, tandis que le fond gauche se trouve creusé par un espace secondaire, correspondant à la zone où se déploie la lumière terrestre. Parmi les accessoires se retrouvent dans les deux peintures le *cartellino* portant la signature<sup>58</sup>, ainsi que les livres et le sablier, le chien gris-blanc, le fauteuil rouge adossé au mur de gauche, le porte-chandelier fixé au

53. La source principale de ce cycle est *La Légende Dorée* de Jacques de Voragine, dont une traduction imprimée avait été réalisée à Venise en 1475.

54. « [...] La porte ouverte dans le fond laisse discrètement entrevoir un rai de lumière matinal provenant de la direction inverse », Ludovico Zorzi, *Carpaccio et la représentation de sainte Ursule*, trad. fr., Paris, 1991, p. 191.

55. Comparaison déjà établie par F. H. Jacobs, *loc. cit.*, p. 83.

56. J. Roudaut, *op. cit.*, p. 7-8.

57. Ceci en tenant compte du fait que la *Sainte Ursule* était à l'origine plus large, en particulier du côté gauche, comme le montre le dessin préparatoire conservé aux Offices.

58. Qui par surcroît dans le *Songe* est suivi d'un « F » : à l'évidence et quel qu'en soit le temps, il s'agit, comme dans la *Vision* du verbe *pingere* et non *pingere*.

même mur et en forte saillie, enfin l'estrade portant d'un côté le lit de la sainte, d'un autre la table et le banc du saint.

Plus troublant, le discours implicite de chacune des deux œuvres revêt la forme d'une annonce/énonciation, pour reprendre les termes judicieux de D. Arasse<sup>59</sup>. L'ange annonce à Ursule son prochain martyre ; Jérôme annonce à Augustin sa propre mort. Par-delà les différences de structure et de narration (par exemple, Jérôme annonce un événement présent, l'ange un événement futur), le contenu reste le même : la mort, si fréquente dans l'œuvre de Carpaccio<sup>60</sup>. Annonce, disions-nous, mais qui à l'opposé de la tradition place l'Annoncé(e) à gauche, et l'Annonciateur à droite, car contrairement à l'Annonciation où le Verbe divin est porteur de naissance, de vie – la Rédemption suivant la mort, sous-jacente, ne venant qu'*après*, ici, le Verbe, céleste plutôt que proprement divin, est porteur de mort, celle-ci dans les deux peintures énoncées en outre au même moment, l'aube. Une énonciation qui, verbale, dit aussi l'impossibilité immédiate de l'écriture, pourtant si importante pour Augustin dans la dimension du savoir érudit. Nous avons vu pourquoi dans la toile de San Giorgio degli Schiavoni, avec l'espace saturé de la cellule du fond. Dans le tableau du cycle de sainte Ursule, un détail déconcertant, du même ordre de grandeur, affirme cette impuissance de l'acte d'écrire : le tabouret placé devant la table destinée autant à la lecture qu'à l'écriture (au-dessus du livre ouvert est placé un encrier avec sa plume) est beaucoup trop haut puisqu'au même niveau que la table, rendant donc vaine, par disproportion, toute écriture<sup>61</sup>. Celle-ci, qui échappe au monde terrestre, devient arrêt du destin dans la manière, conforme à la tradition iconographique, dont l'ange tient la palme du martyre,

59. Daniel Arasse, « Annonce/Énonciation. Remarques sur un énoncé pictural au Quattrocento », *Versus. Quaderni di studi semiotici*, 37, 1984, p. 1-17.

60. Cf. J. Roudaut, *op. cit.*, p. 7 : « Dans tous les tableaux de Carpaccio figurent la menace et l'imminence de la mort. »

61. Contraste de dimensions qu'avait, en son temps et dans une autre optique, relevé A. Venturi (*Storia dell'Arte italiana*, Milan, 1915, VII) : « C'est un déséquilibre entre les choses courtes et les longues, entre les objets petits et la pièce démesurée. »

comme s'il s'apprêtait à écrire pour l'éternité le destin lumineux de la sainte, et comme Augustin tient, suspendue dans l'espace et le temps, la plume avec laquelle il écrivait. De cette interruption naît le drame, l'action dramatique qui se déroule sous nos yeux. Dernière trace commune aux deux peintures, et non des moindres, l'ambivalence qui y prévaut entre la présence et l'absence et qui coïncide avec cette autre équivoque entre intérieur et extérieur. La présence se lit dans l'espace clos que les lignes délimitent fortement, que les objets saturent et en un sens, pour le *Saint Augustin*, plombent de leur densité rigoureuse ; elle se lit dans l'événement qui advient, à travers le corps d'Ursule, rigide et pourtant enveloppé du songe, et celui d'Augustin, sollicité par sa vision, tendu vers elle ; elle se lit à travers les livres, porteurs d'érudition, véhicules de cette connaissance par laquelle l'âme peut s'élever vers les sphères célestes. Plus ambiguë, l'absence est à la fois au-dedans et au-dehors. Au-dedans, elle transparait dans tous ces détails qui trahissent l'inexistence définitive de l'époux d'Ursule, qui trahissent, par le vide, son absence *masquée*<sup>62</sup> : le placard vide, les portes au fond à gauche que personne ne franchit ni ne franchira, le fauteuil vide à côté du lit, les mules solitaires<sup>63</sup>, la fenêtre *bifore* au fond qui ne laisse rien voir sinon un ciel bleu mais *sans lumière*, la place vide sur le lit, à côté d'Ursule. Elle transparait également à travers cet état transitoire qu'est le sommeil, « moyen qui ouvre une pause entre le monde extérieur et le monde intérieur, entre la situation physique et la situation mentale de la dormeuse »<sup>64</sup>, dont la seule issue véritable est le songe, ce songe pourtant hanté par une apparition annonciatrice de mort. Transition, ambivalence : l'absence, à l'intérieur, peut aussi naître de la présence, à l'extérieur, et c'est bien sûr la lumière dont la source dans les deux œuvres est extérieure à l'espace clos, extérieure à l'espace du savoir, « hors des murs de notre monde et

62. Françoise Bardon, « La peinture narrative de Carpaccio dans le cycle de Sainte Ursule », *Atti dell'Istituto Veneto di Scienza, Lettere ed Arte (Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti)*, XXXIX, 4, Venise, 1985, p. 53. C'est l'auteur qui souligne.

63. L. Zorzi (*op. cit.*, p. 190) indique que le désordre dans la position des mules exprime le fait que « l'intimité de la chambre restera inviolée ».

64. *Ibid.*, p. 197.

de notre raison »<sup>65</sup>, se manifestant par la porte que franchit à peine l'ange, comme immobilisé sur le seuil, se manifestant par la fenêtre que regarde Augustin, lumière extérieure qui est *aussi* celle, dans la *Scuola*, de ce monde réel ou supposé tel où nous, spectateurs, nous nous mouvons<sup>66</sup>. Entre la vie et la mort, « sur le plan inerte du sommeil »<sup>67</sup>, comme sur celui de l'érudition interrompue, le songe se révèle le médiateur qui nous ouvre la voie du Ciel.

## LA LUMIÈRE

Augustin, érudit, écrivait. Augustin, visionnaire, songe. Il songe en sentant<sup>68</sup>, en écoutant, en voyant. Il écoute la parole de Jérôme et il voit non pas le saint lui-même, son corps ou son image, mais sa béatitude, son ravissement – la lumière. Ici précisément s'organise l'ensemble du tableau de Carpaccio.

Il importe au premier chef de se souvenir du *contenu* métaphorique des propos que Jérôme tient à Augustin. Ce contenu en effet s'articule autour de quelques notions clefs : l'espace (mettre l'océan dans un petit récipient, serrer la terre dans sa main), le mouvement lié aux sphères (arrêter le cours des étoiles) et, de manière implicite, la musique puisque d'une part, le mouvement des sphères, dans une optique augustinienne/néoplatonicienne, est harmonie, et d'autre part la vision, auditive, s'adresse à l'ouïe. Enfin, la simultanéité de la mort de Jérôme, du questionnement d'Augustin et de la Vision proprement dite, affirme que la parole s'établit dans le temps. Ces notions interagissent, tant sur le plan du discours que sur celui de l'art pictural. L'espace dans lequel se déploie la parole se définit

65. J. Roudaut, *op. cit.*, p. 8.

66. Il faut se souvenir qu'à l'origine, la série de toiles de Carpaccio se trouvait placée à l'étage de la *Scuola*, d'où elle fut descendue au rez-de-chaussée en 1551, et qu'une fenêtre, réelle, éclairait effectivement le tableau à partir de la droite. Cf. G. Perocco, in J. Roudaut et G. Perocco, *op. cit.*, p. 97.

67. L. Zorzi, *op. cit.*, p. 97.

68. Curieusement rien, dans le tableau, ne rappelle le « suave parfum » qui accompagne la Vision. Il eût suffi, pourtant, d'un vase à parfum, d'une fleur. Cet oubli (ou cette négligence) est-il délibéré ?

comme l'espace clos de l'érudition, lieu privilégié en ce qu'il est celui du destinataire de cette parole, espace clos que *traversent* et la parole, et la lumière, *studiolo* auquel les objets et les livres confèrent les dimensions d'un monde en soi – d'un microcosme<sup>69</sup>. Un tel espace savamment circonscrit par l'articulation de la perspective avec la composition, et dont l'intériorisation propice à la méditation de l'érudit, à l'élévation de l'esprit comme au songe du saint, permet la mesure du temps<sup>70</sup>, un tel espace enracine la parole dans le temps qui s'écoule (« Ainsi, lorsque le temps passe, il peut être perçu par la conscience et mesuré », écrit Augustin<sup>71</sup>), entre passé et avenir. Annonceur, le message (comme pour sainte Ursule et, naturellement, pour l'Annonciation) est porteur d'avenir et à ce titre, promesse, avec en point ultime la Rédemption (songeons à la statue du Rédempteur dans la niche du fond). Par ailleurs, à travers le Verbe divin et donc créateur, la parole relève aussi du passé, un passé transcédé comme dans toute création aboutie – et l'artiste démiurge non seulement emploie *ingere* au lieu de *pingere*, mais l'emploie au passé : *ingebat* et non *fixit*<sup>72</sup>. Ce passé qui, Augustin le reconnaît, se survit dans la mémoire, tout comme l'avenir préexiste dans l'attente<sup>73</sup>. La mémoire se voit désignée par la présence lancinante des livres<sup>74</sup> et formellement *identifiée* par le chiffre 94 correspondant au nombre d'ouvrages écrits par l'évêque d'Hippone. La Parole qui se souvient de l'acte accompli, parole-mémoire, abolit pourtant le passé dans son assimilation aux ténèbres : celles d'Augustin avant sa conversion, mais aussi celles qui, au cœur de la narration, précèdent immédiatement le moment de la Vision (la vision d'Augustin, le songe d'Ursule), à la première heure du jour – le sablier est posé dans l'ombre de l'étagère et, comme le remarque

69. V. Sgarbi, *op. cit.*, p. 44. Cette idée de microcosme imprègne tout le *Timée* de Platon.

70. « C'est en toi, mon esprit, que je mesure le temps », *Les Confessions*, XI, XXVII, éd. cit., p. 277.

71. *Ibid.*, XI, 16, p. 266-267 : « Mais c'est le temps en train de passer que nous mesurons par la conscience que nous en prenons. »

72. J. Roudaut, *op. cit.*, p. 5.

73. *Les Confessions*, XI, 20, éd. cit., p. 269.

74. F. Bardon, *loc. cit.*, p. 154, à propos du *Songe de sainte Ursule*.

F. H. Jacobs, tous les grains de sable sont en bas du récipient<sup>75</sup>. Parallèlement, en tant que message, elle s'inscrit dans l'avenir annoncé, lequel, par un paradoxe sous-jacent, se révèle dans l'immédiat, celui de la simultanéité de la Vision avec son questionnement, et de la mort de Jérôme, illustrant ainsi le propos d'Augustin : « Ce qui m'apparaît maintenant avec la clarté de l'évidence, c'est que ni l'avenir, ni le passé n'existent.<sup>76</sup> » Néanmoins, le même Augustin, un peu plus loin, insiste sur la *mesure* du temps, échelle pour mesurer les mouvements des corps, ce qui par contamination l'amène à conclure – provisoirement – que « le temps est une espèce de distension »<sup>77</sup>. Il sert de réceptacle au mouvement et comme tel, possède une étendue, laquelle est postulée par la durée ; sa relativité, en poésie comme en musique, permet d'affirmer qu'il est une distension, « mais une distension de quoi, je ne sais au juste, probablement de l'âme elle-même »<sup>78</sup>.

La musique, disions-nous. À la croisée du monde terrestre et du monde céleste, du temps et du mouvement<sup>79</sup>, du passé et du présent, elle occupe une place essentielle dans la *Vision de saint Augustin*, tout à la fois discrète et évidente. Discrète par sa présence indirecte puisque ne figure aucun instrument de musique dont la place dans un *studiolo*, parmi les objets liés à l'érudition et aux sciences, allait tellement de soi qu'Angelo Decembrio écrivait, vers 1450<sup>80</sup>, que dans la bibliothèque d'un humaniste doit normalement se trouver « un luth pour pouvoir se délecter de musique »<sup>81</sup>. Évidente parce

75. *Loc. cit.*, p. 89.

76. *Les Confessions*, XI, 20, éd. cit., p. 269.

77. *Ibid.*, XI, 22, p. 273.

78. *Ibid.*, XI, 26, p. 275.

79. Ou de l'espace : « Elle affecte les sens de l'homme et excite son âme, d'abord subjectivement dans le temps, ensuite, objectivement, dans l'espace » (F. H. Jacobs, *loc. cit.*, p. 88).

80. Dans *Politia Litteraria*, Bâle, 1562, III, p. 12-13. Sur cet ouvrage, voir l'étude ponctuelle de Michael Baxandall, « A Dialogue on Art from the Court of Leonello d'Este : Angelo Decembrio's *De Politia Litteraria* Pars LXVIII », *Journal of The Warburg and Courtauld Institutes*, XXVI, 1963, p. 304 sq.

81. On sait aussi la place qu'occupent les instruments de musique dans la décoration marquetée des *studiolo* de Federico da Montefeltro, notamment celui d'Urbino.



que les partitions de musique, au premier plan, s'imposent au regard du spectateur et, nous l'avons vu, constituent les seules traces d'écriture déchiffrables avec le *cartellino*. Inscrite dans la durée cette musique relève en premier lieu du passé exclusif d'Augustin : les hymnes ambrosiennes (rappelons que la partition de musique sacrée sur le petit lutrin est proche de telles hymnes) accompagnèrent en effet son baptême ; à leur propos, il écrit qu'« en coulant dans mes oreilles, elles distillaient la vérité dans mon cœur »<sup>82</sup>. Pour Augustin, l'Augustin du passé, la musique s'avère donc inséparable de la foi, dont elle est une expression majeure<sup>83</sup>. Elle s'accorde au discours de Jérôme par la succession des notes, qui l'installe dans la durée, « produit de temps successifs nombrables, reliés entre eux par des rapports harmoniques »<sup>84</sup>. Car la parole, qui est poésie, se révèle aussi bien musique en ce qu'elle s'adresse au cœur et à l'esprit de l'homme pour mieux le circonvenir, le convaincre et l'emporter (au sens du transport enthousiaste, du *ravissement*). Augustin écrit à ce propos :

« Pour communiquer la pensée de manière persuasive, quelle multitude et quelle variété de signes – où mots et lettres tiennent la première place ! Pour charmer l'esprit, quels ornements du langage, quelle diversité et quelle abondance de formes poétiques ! Pour caresser l'oreille, que d'instruments de musique et que de modes de chant !<sup>85</sup> »

On peut ainsi distinguer deux niveaux dans la musique. Le premier correspond à sa part terrestre, temporelle<sup>86</sup>, intimement associée au discours qui, par la durée, s'impose autant dans la mémoire, dont elle constitue la trace lisible du déroulement, que dans le futur dont elle est l'attente par l'implicite du discours – message annonciateur de Rédemption et de béatitude à travers le martyre (Ursule) et/ou la

82. *Les Confessions*, IX, 6, éd. cit., p. 187. Le thème est repris dans *La Légende Dorée* de Jacques de Voragine (trad. J.-B. M. Roze, 2 vol., nouv. éd., Paris, 1967, II, p. 138), dont la vie de saint Augustin s'inspire en grande partie des *Confessions*.

83. Ce que rappelle V. Sgarbi, *op. cit.*, p. 44.

84. Jacques Fontaine, « Augustin, penseur chrétien du temps », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1, 1988, p. 66.

85. *Cité de Dieu*, 22, 24, 3. Cité dans *ibid.*, p. 65.

86. Parce que, comme l'écrit Marsile Ficin (*Commentaire sur le Banquet de Platon*, Florence, 1475, VI, 16), le corps est totalement assujéti au temps.

mort (Jérôme). La simultanéité de la parole et de la mort dans la Vision d'Augustin énonce le deuxième niveau de la musique, situé non plus dans la durée mais dans l'instant, dans le présent, « où le futur s'inverse en passé »<sup>87</sup>, ce moment élu où la musique « qui affecte l'homme à travers les sens peut établir une relation harmonieuse entre l'âme humaine et l'univers »<sup>88</sup>, selon cette conception néoplatonicienne de la musique qu'Augustin reprend de Plotin. Celui-ci, à la suite de Platon, associait la musique aux nombres, qui mesurent les harmonies sensibles et règlent l'harmonie des sphères<sup>89</sup>. La musique, qui émane de l'instant présent et se réalise en lui, est utile « pour découvrir le beau et le bien »<sup>90</sup> ; elle est ascension vers Dieu, perception de l'intelligible et au-delà, par l'abolition du temps, anéantissement dans la lumière.

La musique s'élève, de la partition profane à la partition sacrée, vers la sphère armillaire, vers le Créateur ; les objets, baignant dans la ferveur de l'espace, figés par le temps arrêté, se taisent ; la lumière, depuis la fenêtre, irradie. Le temps est suspendu. Nul besoin, comme dans le *Saint Augustin* de Botticelli à Ognissanti, nul besoin d'horloge pour dire l'heure et indiquer le moment, le temps arrêté. Le geste suffit, d'Augustin levant la plume et que prolonge le songe du regard, que signifie l'équilibre plus qu'incertain du sablier sur la planche, que construit, en ce même geste, le point de fuite autour duquel s'ordonnent l'espace et le sens du tableau<sup>91</sup>. C'est au cœur de cet instant suspendu que gît le divin : l'instantanéité de la connaissance de la mort de Jérôme et de sa parole à travers la Vision, parole de béatitude qu'exprime la lumière (« Ce n'est pas la mort de Jérôme, très loin [d'Augustin] qui est dite, mais que Jérôme mort est dans la lumière surnaturelle.<sup>92</sup> »). À l'écoute des paroles de

87. J. Fontaine, *loc. cit.*, p. 66.

88. F. H. Jacobs, *loc. cit.*, p. 87.

89. Plotin, *Du Beau (Ennéades I, 6)*, Éd. Paul Mathias, Paris, 1991, p. 56-57. Platon lui-même reprenait la théorie pythagoricienne des sons, et démarquait Héraclite.

90. Platon, *République*, 531, éd. Robert Baccou, Paris, 1966, p. 290.

91. Sur la construction perspective et l'importance du point, voir Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, nouv. éd., Paris, 1993.

92. J. Roudaut, *op. cit.*, p. 7.

Jérôme, Augustin songe plutôt qu'il ne médite, et ce songe le rend *momentanément* absent du monde de l'érudition (où la méditation occupe une place centrale), qui se confond ici avec la mémoire (le bilan augustinien des quatre-vingt-quatorze livres), pour le ravir dans la béatitude de la lumière : « Par ta lumière nous voyons la lumière » (Psaume 36 [35], 10). Dans la lumière repose la question qu'Augustin se pose et qui se trouve à l'origine de la Vision : la nature de la béatitude des saints *ravis* en Jésus-Christ. La lumière est donc Révélation. Révélation de l'éternité à travers le présent<sup>93</sup>, celui du temps suspendu affirmé par le geste d'Augustin, lequel geste accompagne le mouvement de la tête qui se tourne vers « l'au-delà de la fenêtre », vers cette lumière qui « se donne à voir »<sup>94</sup>. Tout, dans cette toile, procède de la lumière. « La grande idée de Carpaccio est d'avoir fait coïncider la lumière de l'esprit avec la lumière physique, le foudroiement des rayons avec les rayons du soleil.<sup>95</sup> »

Plus encore, Carpaccio nous fait comprendre que cette dualité de la lumière au fond, n'est qu'un leurre, destiné au contraire à rendre incontournable, évident – l'aveuglante clarté de l'évidence – l'unité profonde de la lumière, la lumière réelle n'étant jamais que l'expression ordonnatrice (dans la mise en forme des objets, la géométrisation de l'espace érudit) de la lumière surnaturelle, que son *épiphanie*. Que représentent ces merveilleuses ombres portées sinon une indication plastique à la fois de la source spatiale de la lumière (à droite, la fenêtre et donc au-delà la Vision), et de l'heure de la Vision, celle de l'aube qui allonge les ombres, c'est-à-dire le moment précis de ce temps arrêté qui suspend le geste d'écrire ? Que font ces innombrables objets sinon fixer dans l'espace la lumière dont les vibrations les engendrent de façon quasi miraculeuse<sup>96</sup> ? Pourquoi

93. Cf. le *Timée*, éd. Émile Chambry, Paris, 1969, p. 417, où Platon écrit, à propos de la « substance éternelle », « qu'elle est est le seul terme qui lui convienne véritablement ». C'est le traducteur qui souligne.

94. V. Sgarbi, *op. cit.*, p. 44.

95. *Ibid.*, p. 44.

96. R. Pallucchini (*op. cit.*) ne manque pas de relever que l'intensité « presque miraculeuse » de la lumière « soude et *concrétise* le caractère presque organique de l'image de cet univers ». C'est moi qui souligne.

aussi ces partitions largement ouvertes au premier plan, directement adressées à nous, spectateurs, sinon pour interpeller notre entendement et nous signifier que l'essentiel ne nous est pas visible mais se trouve *au-delà* du visible, ici de la fenêtre ? Pourquoi enfin ce *studiolo*, cet espace clos rigoureusement délimité, construit, cette perspective savante amplifiée par la rigueur des formes, sinon pour servir de médiation entre le monde terrestre et celui, ineffable, de l'immanence divine<sup>97</sup> ? Cet éparpillement de la lumière surnaturelle qui assure la cohérence architectonique du tableau en souligne le caractère unitaire, tout comme la source secondaire (terrestre celle-ci, qui éclaire la cellule du fond) semblent l'une et l'autre la transposition picturale de la lumière de Plotin, manifestation de l'Intellect, « dont l'essence est divine »<sup>98</sup>.

Ce que l'artiste nous assène dans l'articulation lumineuse entre les objets et l'espace, entre le regard d'Augustin et celui du chien, entre le geste d'Augustin et les partitions, ce qu'il nous martèle par le songe qui imprègne tout le tableau (comme dans celui de sainte Ursule les yeux clos de la dormeuse rêvant postulent le regard songeur de l'érudit interpellé), c'est qu'il ne se conçoit d'autre approche de Dieu que dans et par la lumière, cette lumière qui suspend le geste et arrête le temps pour l'éternité d'un présent miraculeux<sup>99</sup>. Cette lumière qui, dans le questionnement d'Augustin, est en soi réponse : celle de la béatitude céleste dans laquelle désormais baigne Jérôme et que, à ce moment précis, Augustin *voit*<sup>100</sup>. Un moment précis qui fait du tableau de Carpaccio une hypostase. Dieu est lumière.

La Nègrerie  
24310 – La Gonterie-Boulouneix

97. « C'est la lumière, émanation directe de Dieu, et donc vérité, matière immatérielle, substance transcendante [...] », V. Sgarbi, *op. cit.*, p. 118.

98. *Du Beau*, éd. cit., p. 59. Par ailleurs, dans *Du Beau Intelligible* (éd. cit., p. 81), Plotin, comme en écho à la toile de Carpaccio, distingue des lumières différentes, chacune d'elles partie de la lumière.

99. Pour V. Sgarbi (*op. cit.*, p. 47), Jérôme « se confond avec la lumière de cet instant-là, qui rend toutes choses immobiles et éternelles ».

100. J. Roudaut, *op. cit.*, p. 8.

