

Job dans la léproserie, la peste noire

Médecine et peinture sont liées dans l'histoire de l'art. Songeons à *La Leçon d'anatomie du docteur Tulp* de Rembrandt, à *L'Autoportrait avec le docteur Arietta* de Goya, et au *Portrait du docteur Gachet* de Van Gogh.

La peste noire : cette peste bubonique qui frappe l'Europe au XIV^e siècle a été déclenchée par la bactérie *Yersinia pestis*, principalement véhiculée par les puces de rats. Ses ravages au XVII^e siècle ont été notamment décrits par Alessandro Manzoni dans *I Promessi Sposi* (*Les Fiancés*), épidémies qui ont ultérieurement touché Naples et Rome en 1656.

Peu d'œuvres auront affronté cet autre mal irrémédiable qu'est la lèpre : le *Portrait d'Ulrich von Hutten*, dessiné par Holbein le Jeune montre le visage du jeune homme défiguré par les pustules ; quant au Vieil homme¹, peint par Domenico Ghirlandaio, l'on ne sait de quel mal il est atteint. Dans *Job dans la léproserie*, Ribera saisit les effets dévastateurs de la peste sur le corps, bulbes éclatés, creusant la peau jusqu'à l'os. L'examen post-mortem ou nécropsie est l'examen médical des cadavres. Si l'autopsie est étymologiquement « l'action de voir par soi-même », je procéderai ainsi avec les tableaux de l'Espagnolet. Ce sera une façon de *Leçon d'anatomie* pour moi seul.

Pour ce tableau, j'ai consulté mon amie dermatologue Marie-Catherine Planté. Elle est venue dans l'atelier avec sa loupe de médecin pour examiner la plaie peinte par Ribera. La peste noire est ce que l'on nomme en médecine peste bubonique. Ce mal creuse dans la peau des lésions qui atteignent l'intérieur du corps. Les plaies, rouges sur les bords, purulentes, mûrissent et éclatent comme des bulbes. L'on finit par voir jusqu'à l'os.

« Le vrai, toujours le vrai, c'est ta seule devise ! »

Encore une fois Théophile Gautier voit juste. Ce qui d'habitude repousse, Ribera l'affronte, il en fait la matière de son art. Ainsi, graduellement, il nous entraîne à contempler et à aimer ce que l'art ne nous avait pas préparés à voir : les corps non idéalisés, saisis dans leur scandaleuse vérité. Il nous conduit à suivre avec bonheur, mais avec horreur pour certains, le développement de son poème. Car c'est bien de poésie qu'il s'agit ici. De ce voyage, l'on ressort changé – et combien plus vivant.

Mon livre sur Ribera, je l'imagine comme un poème : ce sera le poème de l'ombre et de la plaie.

Chez Ribera, la main travaille sur toutes les parties du tableau. De même que la vue, la couleur se fond dans son pinceau – Ribera en est le grand sismographe : sans cesse, il enregistre et note l'agitation et le tremblement de la main. Par ce trait, il marque sa rupture avec le Caravage. Fil après fil, le peintre procède avec une grande variété de pinceaux, ceux à forte capillarité, en forme de touffe ronde pour le rendu des visages, des muscles, des bras ; ceux, plus fins, à touffe pointue pour les cheveux blancs et les barbes des vieillards. Cette intense pensée de la touche notée dans toutes ses

¹ . *Le Vieil homme et l'enfant*, musée du Louvre.

épaisseurs est ce qui qualifie profondément son art. C'est du temps inscrit, saisi jusqu'à la plus infime nuance.

Mirage d'une apparition : le rendu des yeux

Les yeux, les pupilles, les paupières sont corps de lumière tantôt sèche tantôt humide – ou bien ce sont comme des larmes figurées à l'aide d'un pinceau fin. Dans la vision de près, l'image semble ébranlée, c'est un microséisme de la matière, zébrée, défaite. L'effet est puissant, contrôlé. L'on voit en même temps la gestuelle, la matérialité, l'outil, et si l'œil s'éloigne quelque peu, l'image se reconstitue. Il n'y a plus qu'un tremblement entre forme et couleur. C'est le miracle de l'art que d'osciller entre la tache et la figure.

*

Quel est ton tourment, ta joie, Ribera ?

Ce matin, j'ai fait l'expérience suivante : j'ai voulu renverser la règle qui a gouverné ma vie durant plus de trente ans et qui consiste à ouvrir chaque matin trois livres et en lire trois fragments. Ensuite, j'inscris sur les feuillets la date, le jour, l'heure ; viennent alors les mots, les notes de rêves, les fragments épars, les esquisses pour les peintures à venir. Puis ce sont les études pour les visages, les paysages, et toutes productions qui nourrissent les *Livres Rouges*. Au lieu de quoi, je me suis plongé dans le feuilletage du livre que Nicola Spinosa a consacré à Jusepe de Ribera.

Dans la représentation des philosophes, ce qui vient d'abord, c'est le visage, puis ce sont des corps labourés, pétris dans la matière, drapés tantôt dans des tissus somptueux, tantôt vêtus de peaux de bêtes. Sur les tables innombrables, des stèles gravées, des partitions musicales, des crânes et des livres. Ce sont des érudits, des solitaires qui peuplent l'œuvre de l'Espagnolet. Et c'est une identité profondément jubilatoire, empreinte de gravité, vissée au réel, qui se révèle. Elle s'affirme comme une récapitulation de l'histoire et du temps, dont elle assure la sauvegarde. C'est ainsi qu'elle ne disparaîtra pas. Restent les animaux, les lointains montagnoux et clairs, le rire du Silène, les satyres et enfin l'âne qui brait, la tête tournée vers le ciel.

Nul ne sait qu'il va mourir. Le savoir empêche d'être joyeux, de vivre, de créer. Tu es le plus aimant des hommes, tu ne connais pas la méchanceté. Je t'appellais Saint'O, Maurice Wermes. Je t'appelais aussi Oyo. Et même Hiroito, comme l'empereur. Je t'ai accompagné, aimé jusqu'à l'agonie, jusqu'à ta mort dans la chambre 325 de l'hôpital Rothschild.

L'Espagnolet, lui, m'a sauvé de la tristesse, du malheur, il est ma raison de vivre, désormais il est le seul ami véritable.

»La plasticité est plus grande que la beauté«

Dans son traité intitulé *Arte della pittura*, le peintre Francisco Pacheco ouvre un chapitre qui commence ainsi : « La plasticité est plus grande que la Beauté. ». Et la loi qu'il énonce semble être celle-là même qui gouverne tout l'œuvre peint de Ribera. Pacheco écrit « *il nostro Ribera* ». Rappelons que Pacheco n'est pas seulement un peintre, un théoricien de l'art et un théologien. La postérité retiendra également de lui qu'il fut le maître de Velasquez. Encore une fois, c'est un peintre qui parle et qui écrit.

Pour paraphraser Artaud à propos de Van Gogh dans son livre *Van Gogh, le suicidé de la société*, je dirais : « Peintre, rien que peintre, Ribera ».

» Il y a dans la peinture quelque chose d'infini – je ne puis que l'expliquer, sans plus – mais c'est une chose si admirable pour l'expression d'une atmosphère. Il y a dans les couleurs des choses cachées, d'harmonie ou de contraste, qui collaborent d'elles-mêmes et dont on ne pourrait tirer parti sans cela. » Van Gogh, *Lettre à son frère Théo*, vers 1882.

Le beau, le difforme, la violence et la grâce, le supplice et l'adoration, le sommeil et la mort. Quelle est « l'ipséité » de cet art ? Son être propre, son irréductibilité ? Quel monde nous montres-tu, Ribera, et quel but ton art, à la fin, s'est-il fixé ? Rien de ce qui fait la noblesse, la grandeur, la misère et la mort, rien n'est rebuté. Ce que l'humanité dit de défi, d'insolence, d'affirmations tendres et d'éclat est contenu dans cette œuvre – et ne cesse de provoquer en moi le courage. Comment parvenir à mettre en mots l'émotion, l'intention qu'elle porte en elle ?

Écrit en songeant au visage du Christ dans *La Lamentation sur le Christ mort* de Madrid Ribera puise autant dans l'Ancien Testament que dans le Nouveau. Il peint au scalpel, avec la même rigueur que met Pascal dans ses *Pensées*. Encore une fois, l'on mesure la grandeur du XVII^e siècle dans tous les arts (peinture, littérature, musique).

À propos d'une œuvre peinte que je découvre, la première question qui me vient est celle-ci : invention ou convention ? La sensation tient une place essentielle, mais elle ne suffit pas, il lui faut l'histoire – et ainsi la comparaison. Lorsque je découvris la peinture de Ribera, j'ai recherché des livres, des monographies, des commentateurs. L'un des premiers, comme je l'ai évoqué, fut Théophile Gautier.

Qu'est-ce que « le vrai » invoqué par Gautier dans son poème *Ribera* ? Le vérisme de Verga, le réalisme de Zola, ou encore la « vérité de la peinture » invoquée maintes fois par Cézanne dans ses lettres, lui qui écrit : « Je vous dois la vérité en peinture et je vous la dirai ». Récapitulons : ce qui travaille dans cette œuvre, c'est la *phusis*. La *phusis* est une notion empruntée par Heidegger à Héraclite, il s'agit d'une philosophie de la nature qui suppose un certain effacement du sujet peignant ou écrivant. Et cela au profit de la trace laissée sur la toile par le pinceau ou, plus exactement, ce que Gautier nomme « la rude brosse ».

Angoisse

Mercredi 10 avril 2024 : la nuit du mardi, je dois la retraverser, la revivre, et tenter de la mettre en mots sur le papier. Ce fut la nuit du chaos.

L'œuvre de Ribera est une immense réserve de visages et de corps. La laideur, le monstre, mais également la grâce, la volupté, la douceur y tiennent une grande place.

Mille natures mortes riches en détails, inventives et puissantes dans leur composition se nichent en ces tableaux. Les langages déposés sur les livres, les manuscrits, les partitions innombrables, présents dans toute l'œuvre de Ribera, sont l'hébreu biblique, l'araméen, le grec, le latin. Quant à l'imagination, elle est bien peu requise dans cette œuvre. Nulle caricature, nulle métaphysique des corps. Ce que Ribera explore est « une imagination de la matière² ».

Ribera fut-il bouleversé par la découverte du Corrège et par le voyage à Rome ? Il lui a fallu renoncer à revoir l'Espagne. Jusqu'au séjour italien, rien de l'héritage espagnol ne laissait prévoir un tel choc, un tel chemin.

Qui peint, qui pense, qu'est-ce qui se déchaîne dans ce pinceau furieux, est-ce un corps livré aux humeurs de la nature, aux tempêtes et aux vents ? Ou bien tout à la fois une matière héritée, imposée par l'histoire et le temps. Bien sûr, l'immense, l'insolent Caravage exerce sa tutelle. Fallait-il fuir la ville lorsque bien des peintres falots la quittaient ? Lui, l'Espagnolet, ne se dérobe pas. Il étudie et se livre auprès de Merisi à d'exactes autopsies. Ce n'est pas en rival que Ribera procède, il accueille en son art le maître vénéré. Bientôt la tutelle du Caravage se défait, ou plutôt se dissout : viennent alors chez Ribera de nouvelles métamorphoses, l'espace change, le chromatisme également. Ce qu'il invente n'appartient désormais qu'à lui seul. Un génie est né.

² . Bachelard