



DR A D E K

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics,
and New Media Theories

Vol. VII Num. 2 2021

ISSN 2465-1060
[online]

*Patterns of Attention:
Attention and its Fringes in the Aesthetical Discourse (18th-21st Century)*

*Formes de l'attention:
L'attention et ses marges dans le discours esthétique (XVIIIe-XXIe siècles)*

Edited by Alberto Frigo

powered by



UNIVERSITÀ DI PISA

Comitato Direttivo/Editorial Board:

Daniilo Manca (Università di Pisa, editor in chief), Francesco Rossi (Università di Pisa), Alberto L. Siani (Università di Pisa).

Comitato Scientifico/Scientific Board

Leonardo Amoroso (Università di Pisa), Christian Benne (University of Copenhagen), Andrew Benjamin (Monash University, Melbourne), Fabio Camilletti (Warwick University), Luca Crescenzi (Università di Trento), Paul Crowther (NUI Galway), William Marx (Université Paris Ouest Nanterre), Alexander Nehamas (Princeton University), Antonio Prete (Università di Siena), David Roochnik (Boston University), Antonietta Sanna (Università di Pisa), Claus Zittel (Stuttgart Universität).

Comitato di redazione/Executive Committee:

Alessandra Aloisi (Oxford University), Daniele De Santis (Charles University of Prague), Agnese Di Riccio (The New School for Social Research, New York), Fabio Fossa (Università di Pisa), Beatrice Occhini (Università di Napoli "L'Orientale"), Elena Romagnoli (Scuola Normale Superiore di Pisa), Marta Vero (Università di Pisa, journal manager).

ODRADEK. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics, and New Media Theories.
ISSN 2465-1060 [online]

Edited by Università di Pisa



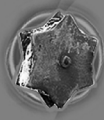
License Creative Commons

Odradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories is licensed under a Creative Commons attribution, non-commercial 4.0 International.

Further authorization out of this license terms may be available at <http://zetesisproject.com> or writing to: zetesis@unipi.it.

Layout editor: Marta Vero

Volume Editor: Alberto Frigo



DRADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics,
and New Media Theories

Vol. VII Num. 2 2021

ISSN 2465-1060
[online]

*Patterns of Attention:
Attention and its Fringes in the Aesthetical Discourse (18th-21st Century)*

*Formes de l'attention:
L'attention et ses marges dans le discours esthétique (XVIIIe-XXIe siècles)*

Edited by Alberto Frigo

powered by



UNIVERSITÀ DI PISA

Attentions. Regard et vision dans les “Apelle et Campaspe” de Giambattista Tiepolo

Étienne Jollet

Abstract

L'attention est bien présente dans les *Apelle et Campaspe* de Giambattista Tiepolo: en tant qu'elle permet de mettre en rapport les figures entre elles, les figures et le spectateur sur un haut niveau d'intensité; de montrer la complexité des rapports avec un fond spatial qui est simultanément le lieu de la fondation de *l'istoria* et celui de l'épreuve de l'indifférence: celle qui correspond au règne de la fatalité, en d'autres termes d'un ordre transcendant tout regard attentif. Dans les jeux entre regard et vision, c'est la dernière, malgré la richesse des relations établies sur le premier registre, qui l'emporte. Mais sans que la vision ne donne à voir quoi que ce soit, puisque les êtres, inexpressifs, ne sont pas tels qu'ils permettent de comprendre véritablement ce qui a lieu.

Le thème d'Apelle et Campaspe est le plus souvent mis en rapport avec la question du pouvoir: pouvoir de l'art auquel rend hommage le pouvoir politique et militaire, prenant acte d'un troisième pouvoir, celui de l'amour. On traduit ainsi l'anecdote rapportée par Pline l'Ancien selon laquelle Alexandre donne sa maîtresse Campaspe au peintre Apelle, s'étant aperçu que celui-ci était devenu amoureux de celle-là. Or cette relation de pouvoir est basée sur un jeu d'attentions visuelles: l'artiste Apelle regarde la beauté statutaire de Campaspe sous le regard d'Alexandre, amant de Campaspe, commanditaire de l'œuvre; tout cela n'étant repéré que grâce à l'attention du spectateur, dont le regard doit s'arrêter sur chacune des têtes. Et, au-delà encore, ou en-deçà, l'historien de l'art attirant l'attention du lecteur sur tel ou tel aspect de l'œuvre; sur telle ou telle œuvre – ici les versions du thème par Giambattista Tiepolo¹.

Inviter ces figures fictives, le spectateur, l'historien de l'art, c'est rappeler que toute étude de l'attention est attention à l'attention ; que c'est un thème parmi d'autres mais aussi la démarche même du clerc, qui cherche à connaître l'objet avec le plus haut degré possible de précision. En cela, choisir le thème d'Apelle et Campaspe relève de la même démarche réflexive que n'est le thème pour l'artiste. Et s'interroger sur l'attention à l'œuvre d'art visuel, c'est évidemment définir des modalités propres à certains artistes et à certaines périodes, mais c'est

¹ On étudiera trois œuvres: la version vendue à Christie's le 7 décembre 2016, aujourd'hui dans le marché de l'art, autour de 1725 ; celle du musée des Beaux-arts de Montréal, un peu plus tardive; celle du J. Paul Getty Museum, de la fin des années 1730.

aussi revenir sur un implicite de l'approche savante; et ce au moment même où certains plaident pour la mise en cause de l'acribie, de la précision, du sens de la complexité associés à l'attention². C'est rappeler que l'attention est modalité du regard, dont elle définit le haut degré; et que celui-ci se combine, dans l'appareil perceptif visuel, avec une autre modalité: la vision, dans ces divers sens: ce qui s'impose en-deçà ou au-delà de l'acte volontaire qu'est le regard. La distinction entre regard et vision repose sur la réalité physiologique selon laquelle la perception par les yeux se fait chez les humains selon deux modalités exprimées en français par les verbes "regarder" et "voir". L'opposition s'ancre sur le système perceptif qui oppose cônes et bâtonnets – la vision précise selon un angle de 3°, situé dans l'axe de la fovéa.

Et en termes de posture mentale, cela correspond à l'opposition entre activité et passivité – au cœur de la question de la contemplation en Occident: que fait-on quand on regarde? Est-on actif, ou passif ? En représentant le regard actif de l'artiste, Tiepolo invite le spectateur à s'interroger sur son propre rôle. Mais il y a plus encore: l'attention rencontre, dans les *Apelle et Campaspe*, son opposé: ce qui s'impose de soi-même parce qu'il manifeste l'un des trois pouvoirs évoqués précédemment. On étudiera donc ici les différentes manières dont l'attention va jouer en rapport avec cette autre modalité du rapport au visible. D'abord au travers de la tension entre attention et révélation. Ensuite dans le rapport

² Voir Best et Marcus (2009).

entre figures et fond – ce qui est fait pour ne pas attirer l'attention. Enfin dans l'étude des formes de la fatalité – quand l'attention n'est plus intention, mais découle de forces supérieures à la conscience.

I. Attention et révélation: regarder, voir

Apelle et Campaspe, c'est l'histoire d'une attention. Ou d'attentions. Pline l'Ancien (*Histoire naturelle*, XXXV, 36, 24) le dit ainsi:

Au reste, Alexandre donna une marque très mémorable de la considération qu'il avait pour ce peintre: il l'avait chargé de peindre nue, par admiration de la beauté, la plus chérie de ses concubines, nommée Pancaste ; l'artiste à l'œuvre devint amoureux; Alexandre, s'en étant aperçu, la lui donna: roi grand par le courage, plus grand encore par l'empire sur soi-même, et à qui une telle action ne fait pas moins d'honneur qu'une victoire; en effet, il se vainquit lui-même.

Apelle étudie avec attention Campaspe pour la peindre; Campaspe voit Apelle; les deux tombent amoureux. Alexandre s'en rend compte – en d'autres termes, son attention est suffisante pour percevoir la relation. S'entremêlent alors différentes modalités de cette attention: professionnelle et affective, pour l'artiste. Affective et morale, pour le prince. Affective, pour la femme – mais en fait on sait si peu sur elle. En tout état de cause, on regarde avec beaucoup d'attention dans ses œuvres – sans qu'on sache bien

ce qui fonde cette impression: rien de plus difficile à repérer puis à qualifier qu'un regard en peinture. Des yeux plus grands que la normale; la position de la tête puis du corps en rapport avec cette valorisation du regard – immobiles: des jeux d'angle, plongée ou contre-plongée, qui donnent un poids singulier à ces regards; des échanges complexes.

Mais l'histoire peut être lue différemment. Selon le filtre non de l'attention, qui est discrimination (isolation du "motif" qu'est l'être aimé), puis intensification (du regard et de l'intérêt) mais le contraire: la révélation. On emploie ce terme si important dans la pensée chrétienne – mais qui de fait correspond à l'*anagnorisis* théâtrale, dans l'autre partie du syncrétisme occidental: il y a pour les amoureux révélation d'un amour interdit. La plupart des artistes préfèrent mettre l'accent sur le geste d'Alexandre: un *exemplum virtutis*. Le prince se gouverne comme il gouverne le monde ("Je suis maître de moi comme de l'univers", dit Auguste dans le *Cinna* de Corneille). Tiepolo rend la relation plus complexe en faisant jouer en rapport les unes avec les autres différentes attentions.

I.1. L'attention d'Apelle: du sujet artiste à l'objet de désir

Tout ordre, toute succession instaurée dans la présentation des figures fait sens, en tant que l'on donne ainsi une précellence à la première figure

évoquée. Or la question de la prérogative est bien celle posée ici – en termes d’attention: ce que l’on doit d’abord regarder parce que c’est le plus important. Le traitement est différent selon les œuvres. La version Christie’s est considérée ou bien comme une esquisse de celle du musée des Beaux-arts de Montréal, ou bien comme un *ricordo* partiel. Nous penchons pour la première hypothèse, pour des raisons stylistiques³.



Tiepolo, *Apelle et Campaspe*, Vente Christie’s, 7 décembre 2016.

On partira donc d’Apelle, qui est représenté sur la gauche dans la version Christie’s, soit du côté par lequel le regard tend à commencer en Occident. Son regard emmène le spectateur vers la droite, vers la femme qu’il peint. Comme à l’accoutumée chez Tiepolo, aucune expression faciale, qui serait

³ La version Christie’s participe encore des effets de clair-obscur violents et des contrastes de plages chromatiques, à la Piazzetta, recherchés par le jeune Tiepolo. La version de Montréal présente des effets de contraste bien plus précis, comportant des “accidents lumineux” localisés.

la traduction de l'état intérieur à l'origine de l'attention. Ainsi est créé un écart, fondamental pour le traitement du thème, entre ce que l'on sait (grâce à Pline l'Ancien, la révélation de l'amour) et ce que l'on voit: simplement un peintre au travail, ce qui est loin d'être toujours le cas pour ce thème. Le regard, non caractérisé, est donc ambigu quant à la nature de son objet: le modèle, ou bien la femme.

Comment traduit-on plastiquement un regard attentif? Chez Tiepolo, cela se traduit par la taille des yeux, bien plus grands que dans la réalité. Puis par un effet d'orientation, notamment par le privilège donné au profil: le visage entier est alors orienté vers sa cible. L'attention est à la fois optique et cognitive – le terme vaut à l'époque, du moins en France, sur les deux registres (dans le *Dictionnaire de l'Académie française*, édition de 1694: “Application d'esprit à quelque chose [...]. Il travaille avec attention, sans attention”). En outre, ce qui est la résultante du processus créatif, duquel participe le regard attentif, le portrait peint se trouve entre l'artiste et le modèle: on ne peut qu'en conclure que l'artiste est actif et qu'il voit bien – le portrait est censé ressembler, même si c'est selon un autre angle de vue. En outre, la tête est légèrement basculée vers l'arrière, le menton en avant. Mais c'est dans la version de Montréal que la question du regard du peintre est tout spécialement “motivée” – on entend par là les effets à ce point inhabituels qu'on les remarque (ils constituent un “motif” au sens de ce qui est isolé dans le champ perceptif) et qu'on s'interroge sur la raison de leur particularité (sur leur “motif” au sens causal): la tête

du peintre est tournée d’une manière totalement invraisemblable, comme si l’artiste possédait la faculté de lui faire subir une rotation de 180 degrés.



Tiepolo, *Apelle et Campaspe*, Musée des Beaux-arts de Montréal.

Cette invraisemblance relève de deux logiques souvent associées chez Tiepolo. La première est l'équivalent de ce que Louis Marin nommait un “effet de syncope” : une coupure dans la représentation. La tête invraisemblablement retournée attire l’attention sur le caractère inouï de ce qui est en train d’avoir lieu et qui transcende l’ordre des choses, ce que j’ai appelé la “révélation” : le peintre et la maîtresse du prince sont en train de tomber amoureux l’un de l’autre, sous les yeux de celui-ci. Il ne s’agit pas d’attention mais de “vision”, au sens religieux du terme. La seconde logique est la dimension comique, qui atténue ce que la première dimension pourrait avoir de perturbant : la face ronde de l’homme est dès lors parallèle à celle de la femme peinte sur la toile. Il y a ainsi un effet de

comparaison, au détriment du premier, au bénéfice de la seconde, dont la beauté est encore plus sensible par contraste. Le visage quasi idiot; la conséquence du trauma discret. L'amour envahit la figure, on le sait, on ne le voit pas. On ne voit que ce corps étrange, que ce peintre hors contexte, avec sa toque de fourrure alors que le corps de Campaspe est nu ; ou, dans la version du Getty, le costume Renaissance. Dans cet effet de distance l'éloignement de la figure modèle est incarné par l'homme qui la contemple.

I.2. L'attention d'Alexandre et la vision des amoureux

Il en va de même, selon des modalités différentes, pour Alexandre. Lui aussi, regarde. De moins en moins attentivement, au fur et à mesure



des versions. Dans celle de Christie's, la partie supérieure de son corps est tendue en avant, tout particulièrement le visage. Impossible de dire ce qui suscite cette attitude, si le regard va vers le peintre ou vers le tableau. Le spectateur, qui connaît le thème, peut penser qu'il s'agit du peintre, dont Alexandre découvrirait l'amour – dans le regard, dans l'attention qu'il porte à sa maîtresse; mais comme le prince ne regarde pas celle-ci, impossible de dire que c'est bien cette relation, et non pas par exemple le tableau, qui provoque la réaction. L'objet du regard est, quel qu'il soit, situé dans un au-delà du corps si puissant de la maîtresse; et le regard semble s'inscrire dans la matière même de ce corps. En effet, à la gauche de la tête d'Alexandre s'ouvre un trapèze, entre la ceinture rouge et un vaste pli formé par la robe: cela correspond approximativement à l'angle de vue, à ce qu'il peut voir: si l'on prolonge la ligne formée par la ceinture, elle va jusqu'à la tête de la femme peinte; la ligne formée par le pli va jusqu'au bas du buste de l'homme. On voit donc ce qui peut être vu: mais pour quel résultat?



La version de Montréal, par son organisation inversée par rapport à celle de l'œuvre vendue chez Christie's, pourrait corroborer l'importance que l'on accorde ici au regard du prince. Celui-ci est désormais à gauche, là où l'on commence l'œuvre – et ce d'autant plus facilement que le visage d'Alexandre est fortement éclairé; que son corps est là aussi dans une cape rouge qui attire l'œil. Un même effet d'obstacle est proposé: le corps, cette fois de dos, de Campaspe pourrait être devant lui, invitant à penser à une rêverie et non à un rapport visuel à la représentation.



Tiepolo, *Apelle et Campaspe*, J. Paul Getty Museum., Los Angeles.

Enfin, dans la version du Getty, le regard s'est définitivement éloigné du tableau: le profil grec fixe l'attention de l'empereur ailleurs – dans ce qui peut être une rêverie diurne, ou bien un écart: celui qu'appelle la couronne de lauriers au-dessus de sa

tête et l'armure sur son buste, ce qui tire du côté de l'envers de l'amour – la guerre. De fait, dès la version Christie's, c'était bien le conquérant qui était représenté, tenant son sceptre. Cela signifie-t-il que sa véritable attention, liée à sa véritable intention, était déjà ailleurs? De fait, dans chacun des cas, c'est bien l'*imperator*, le chef guerrier, qui est mis en valeur. Et puis, dans les deux premières versions, le visage est si curieux: non pas la figure raffinée d'un homme de qualité mais une tête de rustre, aux cheveux courts et drus, qui ne retrouve sa noblesse que dans le tableau du Getty.

I.3. L'attention de Campaspe: regarder, voir – ou être?

Campaspe: objet du regard – sujet du regard? Les choix de Tiepolo sont variés à cet égard. Les yeux baissés, dans la version Christie's: oui, c'est bien la femme tel que les mœurs du XVIII^e siècle invitent à la définir: belle et pudique – objet du regard du sujet actif, le peintre. Elle est un beau corps – le buste dénudé vaut pour l'ensemble; c'est cette beauté physique qui a déterminé non seulement son statut de maîtresse du prince, mais également le fait qu'Alexandre ait voulu la faire peindre "nue, par admiration de la beauté" – on passe, par l'intermédiaire de celle-ci, de la femme au modèle. Mais elle est aussi une femme qui conserve sa dignité. L'absence d'expression faciale qui la caractérise elle aussi a une autre valeur:

celle de protection de son intégrité. C'est à quoi rend sensible le traitement de profil de la tête, soit de la manière qui fait le mieux ressortir (toujours sur un fond) la singularité d'un visage, comme c'est le cas pour la médaille. Le corps sera traité de manière plus pudique dans la version de Montréal (il est vu de dos) mais le visage sera également de profil.

Cela n'empêche pas la mise en place d'un effet de domination: debout devant le peintre assis, elle est monumentale – comme ce qui s'impose par ses dimensions mêmes mais encore plus par l'angle de vue en contre-plongée. Dans la version de Montréal, ce rapport de domination à distance est accentué: il est impossible de saisir l'objet de son regard mais en tout état de cause elle regarde, librement – sans doute le portrait peint. Dans la version Christie's, elle offre sa face en toute plénitude, sans qu'il soit possible de déterminer l'objet. Ce ne peut être son propre portrait, invisible pour elle. Soit elle regarde le peintre; soit elle regarde dans le vide, en tant que modèle. Et puis surtout l'angle de vue choisi est tel que l'échange de regards, qu'on sait avoir eu lieu, apparaît dans l'œuvre presque invraisemblable, puisque le tableau semble faire écran entre eux. Il bloque le processus de liaison entre les figures, d'autant qu'Alexandre, vu de profil, regarde au loin. La seule façon de comprendre la relation est alors de regarder mieux – ce qui n'est pas fait pour être regardé, qui s'impose parce que cela appartient au tableau, qu'on nomme “fond” et que chez Tiepolo on peut aussi appeler le fonds, tant il y a de ressources offertes.

II. L'Attention et le fond– ou le fonds

II.1 Les figures secondaires: la vision selon les témoins

Le fond, c'est ce sur quoi se détache la figure – ou plus généralement le motif, dans la tradition “figurative” occidentale: c'est un fond spatial et c'est un fonds comme réserve – de cette réserve des choses inutiles que Roland Barthes plaçait à l'origine de l'“effet de réel”. Une autre modalité de l'attention est ici à l'œuvre: quand on repère dans ce qui ne doit pas attirer l'attention des motifs; et que ces motifs deviennent potentiellement importants pour comprendre l'œuvre, parce que les figures du premier plan sont énigmatiques – ce qui est le cas dans les *Apelle et Campaspe* de Tiepolo. Et pour rendre ce fond encore plus susceptible d'attirer l'attention il est animé – et il l'est notamment par des “figures d'attention”: des êtres qui regardent avec intensité – en engageant leur corps, notamment par une posture consistant à avancer la tête en avant.

Cela se fait selon des stratégies surprenantes, qu'il s'agit de souligner. La première est ce que l'on peut dénommer le “dédoublment”: un corps derrière un autre.



Dans la version Christie's, un soldat, tête appuyée sur son avant-bras, redouble dans l'ombre le corps si lumineux de Campaspe, comme s'il en était déjà à méditer sur les conséquences de l'instant présent. Son attitude est d'autant plus singularisée qu'elle se différencie de celle du jeune serviteur noir derrière lui, qui tourne la tête vers l'extérieur du tableau. Intérêt pour la scène, désintérêt sont ainsi directement associés. La seconde stratégie pourrait être nommée "chiasme du regard". D'une part, une figure bien visible regarde, mais on ne sait ce qu'elle voit – c'est ainsi que sont conçues les figures principales.



Le fait que l'ambiguïté doive être levée est suggérée dans la version de Montréal par la présence d'un soldat qui se penche vers Alexandre et désigne Apelle. D'autre part, une figure peu visible en regarde une autre bien visible celle-là – c'est le soldat au fond à gauche dans les deux premières versions.

II.2 Tableaux et Statues: entre êtres humains et objets

Ce regard des hommes est rendu d'autant plus problématique qu'il est porté par des figures qui ressemblent à l'humain, qui renvoient à l'humain et ne sont pas des humains: les statues, les figures dans les tableaux représentés dans les œuvres. Dans les deux premières versions, un Hercule Farnese est vu de dos, et coupé longitudinalement. Il attire l'attention parce qu'il est connu, qu'il est grand, qu'il est éclairé, parce qu'il est à la limite entre les deux plans. Et puis aussi

parce qu'appuyé sur sa massue il est l'homme d'après les exploits, montrant la limite de ce qu'Alexandre entreprend: être le plus grand des conquérants. Il incarne dès lors différents contraires de l'attention: l'inattention, ou ne pas regarder; le désintérêt – le fait d'être dans un monde où l'événement n'en est pas un.

Ce qui se joue ici appartient à de vieilles oppositions, ravivées par Tiepolo: ainsi celle entre actif et passif. Les figures sont actives; les œuvres représentant des figures, peintures ou sculptures présentes autour du peintre, passives puisque inertes. Evidemment non: elles attirent l'œil du spectateur par leur présence et ce d'autant plus que le procédé par lequel on a recours à elles pour enrichir l'œuvre est ancien et connu. Et puis les tableaux constituent des objets d'attention – d'autant plus qu'on les voit mal et que par ailleurs l'identification de leur thème est difficile. Pour la version la plus complexe, celle de Montréal: un *Serpent d'airain*? une *Vénus donnant ses armes* à Enée, ou bien une *Sainte Cécile et saint Valérian*⁴? Dans tous les cas une question de pouvoir – religieux, au sens le plus large. S'il s'agit bien d'un serpent d'airain – et de fait on voit celui-ci au sommet d'une sorte de mât, il s'agirait également des effets de la puissance du visible et plus précisément des artefacts qui lui font du bien, comme la vue du serpent d'airain guérit les Hébreux.

⁴ Voir Gott dang (1999).



Puis il y a toutes les statues, pas seulement l'Hercule Farnese mais aussi les figures dans les niches, ou les écoinçons, comme dans la version du Getty. On retrouve ici un effet dont d'autres avant Tiepolo ont joué mais qu'il pousse au plus loin: celui de l'ambiguïté quant au statut sémantique. Statutairement, ce sont des éléments décoratifs, donc dépourvus de sens, notamment pour ce qui concerne l'événement en cours; mais il y a par ailleurs l'habitude de leur conférer un sens en rapport. Dans notre corpus, c'est impossible: seules des connotations larges, comme celles de la *dignitas* du personnage dressé dans le portique fermant la scène de la version Getty, ou le sommeil qui semble prendre la figure de l'écoinçon, peuvent être évoquées. Le tout prenant place dans une architecture puissante, disant la stabilité d'un ordre souverain – la Renaissance reprenant les modèles antiques? – à une grande

échelle; conférant aux figures représentées un sens du monumental. Monumental dans les deux sens du terme: ce qui est très grand ; ce qui rappelle ce qui fut. De fait, une grandeur qui fut – et qui demeure, comme une belle fatalité. En d'autres termes: Venise.

III. Regards fatals: au-delà de l'attention

III.1 Fatalité, attraction, attention

La fatalité, c'est la tragédie: la "destinée inévitable" selon le *Dictionnaire de l'Académie* de 1694. Elle est toujours présente chez Tiepolo par la constance présente d'une grandeur obligatoire, qui se traduit par la *dignitas* des figures; par le respect qu'elles suscitent – rappelant le sens ancien de *respicio* – à la fois regarder en arrière, comme Apelle vers son modèle mais aussi "prendre en considération". Considérer, c'est poser que la chose est "considérable", à la fois susceptible d'un examen et digne de l'être, parce qu'importante. Et le regard attentif chez Tiepolo, c'est cela: quelque chose mérite d'être vu avec acribie. Mais en même temps, cette attention n'est que la conséquence de la présence de quelque chose qui ne peut être réduit au statut d'objet de contemplation. L'œuvre de Tiepolo s'inscrit, thématise même la "poétique de l'attraction" dont

l'une des formulations célèbres est celle fournie par Roger de Piles dans son *Cours de peinture par principes* de 1708: "La véritable Peinture est donc celle qui nous appelle (pour ainsi dire) en nous surprenant: et ce n'est que par la force de l'effet qu'elle produit, que nous ne pouvons nous empêcher d'en approcher comme si elle avoit quelque chose à nous dire⁵". Mais Tiepolo dramatise cette relation en faisant en sorte que les êtres qui composent l'histoire que l'on regarde ne constituent pas nécessairement un tout cohérent. "*Odi solitudinem in historia*"⁶: on a beau dire que la *solitudo*, chez Alberti, c'est le simple isolement spatial de la figure, la dimension affective menace sans cesse de faire retour dans ces êtres bloqués dans leur propre monde, faute d'expressions, notamment faciales, pour dire ce qu'ils ressentent – et, ici, n'ont pas droit de ressentir. Comme si quelque chose était plus grand qu'eux.

III.2 La vision peinte: les portraits dans le tableau

Cette grandeur, c'est celle de la fatalité qu'on vient d'évoquer. Pour ce qui concerne l'aspect visible des choses, c'est celle du temps passé, de ce que l'on peut à bon droit appeler l'histoire, parce qu'il s'agit aussi d'un récit connu: ici, l'anecdote tirée de Pline l'Ancien. Mais d'un passé aux formes multiples: c'est

⁵ Voir De Piles (1708), p. 5.

⁶ Voir Leon Battista Alberti, *De Pictura* (1435), II, 40.

l'Antiquité dans les versions Christie's et Montréal, c'est la Renaissance dans celle du Getty: assez directement les figures des maîtres, celle de Veronese au premier chef, avec le petit col rond.

Et cette grandeur a une valeur prospective – pour le futur. On peut suivre les historiens de l'art qui font de l'œuvre un double portrait: Apelle, c'est Tiepolo, Campaspe c'est sa femme. Tout simplement, parce que les autoportraits sont récurrents dans l'œuvre de Tiepolo. Cela signifie qu'il y a comme une douce tromperie pour tous ceux qui ne connaissent pas l'artiste et sa femme; pour les autres, la possibilité d'un regard attentif, parce qu'il s'agit d'êtres connus, au visage desquels on va appliquer la procédure habituelle: vérifier le degré de ressemblance. Mais dans tous les cas, l'on peut être sensible au jeu subtil entre voir et toucher. En effet, il y a la circulation des regards. Et puis il y aussi ce qui est de l'ordre du toucher, en l'occurrence avec le pinceau. Le geste devient comme une sorte de caresse qui évolue et de fait se précise dans le temps: en un endroit indifférencié dans la version Christie's; la pointe du sein dans la version de Montréal, ce qui dit assez à quel point ce geste est motivé; sur le visage, à la pointe du menton, dans la version plus sage du Getty.

Cela relève d'un accident, ou non. C'est là, en un lieu déterminé du tableau représenté – mais aussi du tableau représentant. Au jeu des regards, qui permet une inclusion du spectateur (il voit comme voient les figures) s'oppose celui du toucher, qui ne concerne que le peintre – peut-être donc Tiepolo lui-même. Dans cette représentation du toucher, qui est elle-

même la conséquence de l’art du peintre (l’artiste a peint cette pointe du pinceau qui touche), il ne s’agit plus de parler de partage de l’attention mais plutôt de partage de la sensation. De son côté, mais plus discrètement, Campaspe touche elle aussi: à petite échelle, ou bien dans l’obscurité, ou bien dans une zone périphérique, quelque chose dit la tension intérieure. En l’occurrence, l’étoffe serrée entre deux doigts dans la version de Montréal, ou la main retombant dans les plis, au Getty. De façon si discrète que l’on ne peut être sûr d’avoir le droit, c’est-à-dire un degré suffisant de certitude, pour identifier ce geste. On reste sur le registre de la potentialité.

III.3 Miroirs potentiels – du spectateur?

En effet, les *Apelle et Campaspe* offrent certes la possibilité d’un haut degré d’intensité dans la relation à l’œuvre, qu’on a associé à l’attention. Mais en même temps elles offrent une réflexion sur les sens qui montrent que toute la fatalité qu’ils portent en eux (à commencer par le “ravisement” opéré par la vision de la beauté) est un leurre.



Dans la version du Getty, une suivante, à gauche, tient un miroir. On n’y voit pas grand-chose: de façon certaine, une partie de la main droite de Campaspe; une tonalité bleue qui correspondrait à celle du tapis sur la table, sans que l’on comprenne selon quel angle de vue ce qui est horizontal puisse se retrouver à la verticale. Des traits blancs vers le haut correspondent à un effet de “saturation”: c’est la matière même du verre qui est animé d’un reflet. Dans l’angle supérieur droit, deux bandes jaunes, l’une plus longue que l’autre: est-ce le reflet d’une fenêtre? Ce qui compte surtout, c’est qu’il y ait ainsi des “props”, dirait K. Walton, des “supports” à questionnements⁷; dans les termes qui sont les nôtres, une motivation de la question du voir. Après tout, s’il y a bien une figure attentive, c’est la suivante, dont les grands yeux semblent aller vers Campaspe. La présentation

⁷ Walton (1990), *passim*.

du miroir correspond de fait à une scène familière de la peinture occidentale, la "femme à la toilette": là où se montre, dans l'espace féminin le plus privé, une "préparation des apparences" dévolue au sexe féminin. On se prépare pour être la plus belle. Dans l'œuvre de Tiepolo, le regard se détourne et va vers ce qui, au rebours du caractère fugace de l'élaboration quotidienne de la beauté, devient une image fixe – celle produite par le portrait de peinture.

IV. Visions du spectateur: ce qui peut s'imposer

La force de l'image: ce que l'on peut voir, dans les deux sens du verbe "pouvoir": ce qui est autorisé; ce qui correspond à une compétence. Dans les deux cas, ce qui dépasse le geste de l'attention – ou bien fait de l'attention la conséquence de l'exercice de cette force. Il y a dans ces oeuvres de quoi errer, aux deux sens du terme: se promener et se tromper. Parce qu'il y a des choses à voir et l'on n'est pas sûr que cela soit à voir, en d'autres termes à constituer en objet.



Ainsi dans la version de Christie's: l'étrange pli qui avance entre la poitrine dénudée et les cuisses de Campaspe: est-ce qu'il n'y a pas quelque chose comme l'envers, en plus grand, de la palette que tient l'homme? Elle est sombre, petite, cachée; le pli de la robe est clair, grand, éclairé et lui aussi couvert de teintes différentes. Campaspe, figure de la Peinture autant que maîtresse du prince? Tiepolo prendrait alors appui sur le procédé ancestral de l'allégorie, grâce auquel il attire l'attention de spectateurs qui y sont habitués; puis il joue d'effets d'homologie (la palette du peintre, une forme similaire) pour nourrir, rendre plus aisément formulable une telle identification.

IV.1 Attention et jugement

Voir cela requiert de l'attention – on est dans le peu visible, le mal visible, l'incertain; on se sent éloigné de ces faces qui attirent le regard et qui ne disent rien. En termes d'attitude mentale: on ne peut juger, juste ressentir. Or la question du jugement est partout ici, mais toujours menacé par un autre principe. Apelle peut juger la femme en tant que modèle; mais il vit aussi ce qui s'impose, la relation amoureuse. Campaspe peut juger la qualité de l'œuvre produite; mais elle ne le fait nulle part. Alexandre peut juger de l'amour – problématique; mais il n'est jamais actif – ce qui sera le cas par exemple dans l'œuvre de Trevisani (1720), que Tiepolo a pu connaître, où

Alexandre désigne Campaspe en regardant Apelle⁸.

On se rappelle alors les anecdotes associées à celui-ci. Apelle, c'est le peintre qui se place derrière son tableau, dit Pline l'Ancien, pour entendre les commentateurs et ainsi améliorer son art. Mais c'est le même qui discrimine ces commentateurs, en refusant au cordonnier de discuter d'autre chose que de la représentation de la chaussure: c'est le *Ne sutor ultra crepidam*. Ici, l'œuvre est soumise à un possible jugement. Alexandre voit les deux regards, celui du peintre, celui de la maîtresse. Le spectateur, qui voit tout, peut aussi tout juger; mais en même temps il ne peut rien faire: l'histoire est connue, elle a déjà eu lieu, il y a longtemps. On sait, dans ce XVIII^e siècle si savant, qu'il s'agit d'un hommage rendu à l'art: Apelle, le grand peintre, a droit à l'hommage du grand homme. Mais pas ici: le roi ou bien est surpris, ou bien médite; mais il ne rend pas hommage.

IV.2 Temps de l'attention, attention au temps

Dans ces conditions, c'est l'expérience du temps devant l'œuvre – ce que nous appelons pour notre part la "temporalité externe" qui est à ressentir: l'œuvre "tient" dans la tension entre les regards indéterminés, lors même que tout autour est fait pour que ce soit un "triomphe", au sens du *triumphus* romain, de la célébration de la grandeur du monarque. Ici, en effet, l'on peut à bon droit considérer que la valeur

⁸ 1720, Pasadena, Norton Simon Museum.

morale de la scène réside dans un renoncement: celui d'Alexandre à l'égard de Campaspe. L'œuvre est *exemplum virtutis* et, curieusement, l'est de plus en plus au fur et à mesure du passage du temps, avec le visage de l'empereur qui se détourne dans la version du Getty. L'Alexandre *imperator*, présent comme tel dans les trois versions, l'est tout particulièrement dans celle-ci. Des temps différents s'imposent, celui de l'amour naissant, celui des triomphes militaires passés, un avenir déjà/ désormais sans Campaspe.

Ce qui devient alors sensible, c'est ce qui reste: ici, le protocole de présentation, si imposant. Ainsi de l'embarquement sur lequel se trouvent Alexandre et Campaspe dans les deux premières œuvres: il s'agit d'un type utilisé au XVIII^e siècle notamment pour isoler un trône d'une salle. Le trône ici serait celui où Alexandre est assis, même si l'on ne voit rien. Et cette structure a également une autre valeur, celle qui consiste à isoler les figures du monde de l'artiste, les constituant comme modèles, déjà passés dans l'univers de peinture constitué par les deux tableaux pour partie superposés qui se trouvent dans le fond. Avec une motivation de la limite, ainsi dans la version Christie's, avec le couteau et une fleur – une rose rouge? résumant à eux deux le drame possible: l'amour et la mort, l'amour qui mérite la mort, mais qui ne sera pas puni; au contraire, rendu possible par l'homme de pouvoir.

L'attention est bien présente dans les *Apelle et Campaspe* de Giambattista Tiepolo: en tant qu'elle permet de mettre en rapport les figures entre elles, les

figures et le spectateur sur un haut niveau d'intensité; de montrer la complexité des rapports avec un fond spatial qui est simultanément le lieu de la fondation de l'*historia* et celui de l'épreuve de l'indifférence: celle qui correspond au règne de la fatalité, en d'autres termes d'un ordre transcendant tout regard attentif. Dans les jeux entre regard et vision, c'est la dernière, malgré la richesse des relations établies sur le premier registre, qui l'emporte. Mais sans que la vision ne donne à voir quoi que ce soit, puisque les êtres, inexpressifs, ne sont pas tels qu'ils permettent de comprendre véritablement ce qui a lieu.

Tout ce que l'on voit, c'est ce qui aveugle: la grandeur. Des décors; des êtres représentés; des passions statutairement à l'œuvre, même si l'on n'en voit rien. C'est que l'on est toujours après la grandeur. La seule figure qui opère le lien avec le spectateur, c'est le petit chien des versions Christie's et Montréal. C'est tout ce que nous méritons. D'ailleurs, il disparaît dans la version du Getty. Dans ce qui est quasiment le seul écrit conservé de sa main, Tiepolo dit que les peintres doivent chercher à réussir dans les grandes œuvres qui procurent du plaisir aux nobles et aux riches: on en reste ici à l'idée d'une grandeur – en suspension, comme celle de Venise à l'époque, d'une Venise dont la grandeur est passée.

Il ne s'agit donc pas seulement de donner sa maîtresse à Apelle, mais plutôt de traduire le fait que c'est l'amour et ses dangers qui constituent désormais la puissance réelle: pas nécessairement la puissance efficace, mais plutôt celle qui au contraire emmène dans un monde où l'action est mise à

distance; où elle devient comme un rêve ancien, avant l'engourdissement amoureux. Ce qui reste: la vigilance de celui qui regarde, le peintre. Et qui demeurera: à Würzburg, le vieux Tiepolo est encore là, le regard attentif. En incarnant plus que jamais la sérénité de la *Serenissima*, le qualificatif de Venise, de fait un terme byzantin dont sont gratifiés villes et hauts dignitaires. Mais Tiepolo rappelle qu'il s'agit là d'un combat continu, pour conquérir la sérénité de la vision au travers de l'exercice maîtrisé du regard, au moment où la grandeur de la ville disparaît, qu'elle reste seulement en suspens dans les représentations; qu'il s'agit de la conserver – de la garder, dans une fausse fixité. C'est après tout ce que rappelle l'étymologie du verbe “regarder”, qui le relie à “garder”: il s'agit de “prendre garde à” – ou encore: faire attention, pas seulement porter attention. Des œuvres comme celles de Tiepolo, et *a fortiori* celles dont le thème est programmatique comme les *Apelle et Campaspe*, invitent à faire attention, sur le plan cognitif mais aussi sur un plan personnel. Regarder une œuvre, ce n'est pas rien. La voir, la voir vraiment, c'est encore pire – ou meilleur?

Bibliographie

Best, S. – Marcus, S. (2009): *Surface Reading: An Introduction*, «Representations», vol. 108, n° 1, pp. 1-21.

De Piles, R. (1708): *Cours de peinture par principes*, Paris: Estienne Mergé.

Gott dang, A. (1999): *Die getäuschte Erwartung: Witz und Ironie bei Giambattista Tiepolo*, «Artibus et historiae», vol. 20, n° 40, pp. 151-168.

Walton, K. (1990): *Mimesis as Make-Believe: on the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press.