



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Ténèbres sans leçons : esthétique et épistémologie de la peinture ténébriste romaine 1595-1610

Sapir, I.

Publication date
2008

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Sapir, I. (2008). *Ténèbres sans leçons : esthétique et épistémologie de la peinture ténébriste romaine 1595-1610*.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Introduction

En 1435, Gian Battista Alberti écrivit dans un ouvrage se voulant la doctrine définitive de *La peinture*, que « (q)uant aux choses qui ne se laissent pas appréhender par la vue, personne ne niera qu'elles ne concernent en rien la peinture » (2004 : 45).¹ Si Alberti présente ce précepte comme une règle incontournable, ce qu'indique la formule rhétorique « personne ne niera », il n'a rien d'évident. La peinture médiévale, par exemple, traitait sans inhibitions maintes choses qui « ne se laissaient pas appréhender par la vue ». Mais il est vrai que la peinture telle qu'elle se développe pendant les cent soixante-dix ans suivant la publication du traité d'Alberti semble se conformer, en principe, à cette idée. Les peintures de la Renaissance, de manière générale – et personne ne niera que cette période-là eut une identité forte qui justifie, malgré toutes les divergences, quelques généralisations – sont un spectacle entièrement voué au dévoilement maximal de ce qui est visible. Elles sont remplies de choses que l'œil peut percevoir, et lui permettent un accès privilégié jusque dans les recoins les plus marginaux d'une composition.

Le temps fit d'Alberti un mythe de l'art renaissant, et de son mode d'emploi une référence méthodique. Néanmoins, lorsque l'on regarde *La flagellation du Christ* de Michelangelo Merisi, dit Caravage (ill. 1), une œuvre de 1607 aujourd'hui conservée au Musée de beaux-arts de Rouen, on se rend compte que finalement, en près de deux siècles, la conscience de la contingence de certaines règles albertiennes, et en particulier de celle qui consacre la peinture aux seules choses visibles, finit par s'imposer. Cette peinture relativement petite, représentant une scène majeure de la passion du Christ, lance un double défi à l'affirmation d'Alberti.

Des deux éléments qui auraient été étonnants pour un spectateur croyant inconditionnellement au lien exclusif de la peinture aux choses visibles, l'un est commun à toutes les œuvres de Caravage à partir du tournant du siècle ; cet élément, l'obscurité dans laquelle baigne la scène, va être au cœur de cette étude, car elle est ce qui définit précisément le ténébrisme. Il convient pourtant de commencer l'analyse par l'autre caractéristique, propre à ce tableau mais qui va nous permettre de localiser le nœud de la nouvelle problématique de peinture qu'invente Caravage, en relation avec l'idée reçue que la peinture ne s'intéresse qu'aux choses visibles.

¹ Ceci est une traduction de la version latine du texte ; la version italienne, faite en 1436 probablement à partir d'un texte latin intérieur, dit plus simplement : « Delle cose quali non possiamo vedere, neuno nega nulla appartenersene al pittore. Solo studia il pittore fingere quello si vede » (2004 : 212). Ici, ce sont les choses que nous ne *pouvons* pas voir qui n'intéressent pas le peintre.

Le spectateur se trouvant en face de cette *Flagellation* risque de souffrir d'un léger sentiment d'exclusion, puisque tout s'y passe comme si l'échange de regards en quoi consiste le jeu de la peinture avait lieu dans un ailleurs insaisissable. Contrairement à la disposition frontale habituelle des scènes de la passion – pour la flagellation, le prototype serait l'œuvre célèbre de Piero della Francesca – les personnages sont ici vus du côté regardant vers la gauche en direction d'un endroit inconnu. Mais ce lieu précisément est paradoxal puisque ce qui y gît – ce qui y est vu – ne peut pas voir ; le spectateur qui se mettrait là pour participer à un échange avec les personnages du tableau se trouverait incapable de voir quoi que ce soit à part l'épaisseur, par définition négligeable, du tableau. Les relations de vision dans et avec la peinture sont ainsi compliquées, et ce qui est au centre – hypothétique – de l'attention visuelle dans le tableau ne peut pas simplement, directement être « vu ».

Si l'on se souvient que Nicolas Poussin aurait dit de Caravage qu'il a « détruit la peinture », il peut sembler étrange de trouver un dispositif analogue dans l'œuvre du peintre franco-romain. C'est pourtant ce qu'expose Louis Marin dans son analyse célèbre de la composition des *Bergers d'Arcadie* (ill. 2), une peinture de 1637-1639. Marin explique la structure de ce dernier tableau comme le résultat d'une transformation géométrique, d'une rotation de quatre-vingt-dix degrés par rapport à la peinture conventionnelle en perspective (1997 : 69-74). Poussin « latéralise... la structure en profondeur de l'espace représenté – structure profonde que la perspective ... règle et organise – en situant les figures du récit, de l'*istoria* selon une disposition en frise parallèle au plan du tableau, de la *tavola* » (70-71 ; c'est Marin qui souligne). Plus précisément, la procédure décrite par Marin est double : il s'agit d'abord du déplacement du point de fuite « de la structure profonde *visible* de la perspective et de l'*horizon* de l'espace représenté au *point central* de la structure latéral et de la surface *lisible* du récit iconique raconté » ; puis, d'« opérer une espèce de *rotation* à 90° du faisceau des rayons optiques, dont le sommet sont le point de vue et le point de fuite pour les situer dans un plan parallèle au plan du tableau, plan scandé par la disposition en frise des figures, en groupes affrontés où transparaît l'équivalence, mais retournée, du réseau point-de-vue/point-de-fuite » (71).

Je m'attarde sur cette analyse du tableau de Poussin parce que la similarité avec la structure de la *Flagellation* de Caravage est frappante, mais ne fut jamais mentionnée par Marin dans un ouvrage pourtant consacré tour à tour aux deux peintres, et à cette petite phrase que prononça le Français au sujet du Lombard. Cette omission est peut-être due à une différence profonde entre les fins de l'astuce poussinienne et de celle, superficiellement identique, de Caravage. Les points communs semblent d'emblée, en effet, décisifs. Dans les

deux cas, il semble que l'anatomie de la structure perspective, l'appareil « derrière les coulisses », soit étalée devant nos yeux, puisque la profondeur devient la largeur du tableau. Certes, en fin de compte, ce qui est exposé est la singularité de cette profondeur, telle que l'a remarquée Maurice Merleau-Ponty (Marin 1997 : 75-79); une singularité qui est niée dans la routine de la « représentation narrative iconique ». Mais les deux tableaux nous fournissent un aperçu unique du processus de la vision.

Chez Caravage, une transformation rotative semble aussi avoir eu lieu, surtout que, dans ce cas, nous disposons également d'un autre tableau qui présente, pour ainsi dire, la situation d'avant l'opération géométrique.² L'autre version de la *Flagellation*, aujourd'hui au musée du Capodimonte à Naples (ill. 3), fut également peinte en 1607, et montre la même scène dans la disposition conventionnelle, frontale. Au regard venant de derrière les coulisses, voyant ce qui dans les conditions normales de vision ne peut pas être vu, répond dans la version napolitaine le point de vue du spectateur confortablement assis dans son siège devant la scène. La position du spectateur est restaurée, il peut voir et être vu, mais il ne peut se voir voir, ce qui est, après tout, la situation normale.

Mais si les personnages de la peinture de Naples peuvent théoriquement nous voir de l'endroit où ils se trouvent, l'échange de regard n'a pas lieu pour autant. Car au regard insistant mais déplacé du tableau de Rouen répond ici un aveuglement volontaire : des quatre paires d'yeux dans l'espace diégétique du tableau, aucune ne nous regarde ni se focalise sur quoi que ce soit d'autre. Cet élément typique, comme l'on verra, de la peinture de Caravage, nous ramène à l'autre raison pour laquelle l'artiste doit être considéré comme contestant le lien albertien exclusif entre la peinture et le visible. Le dispositif rotatif de Poussin eut, théoriquement mais aussi concrètement, un centre, un axe autour duquel eurent lieu toutes les opérations transformatives décrites par Marin. Mais si l'on revient à la structure rotative qu'est la *Flagellation* de Rouen, le point central n'est rien d'autre qu'un trou noir. Tout se passe comme si ce vide pictural avalait toutes les relations sophistiquées que Poussin met si habillement devant notre regard. Caravage cache ainsi l'appareil que Poussin expose ; il transforme la configuration perspective en un vide. Cela est d'ailleurs un élément constant de ses peintures ténébristes, sauf qu'ici, la rotation nous fait nous attendre à une exposition qui n'aura jamais lieu. C'est pour cela que l'opération structurelle utilisée par Poussin afin de transformer la structure de la profondeur en continuité narrative est anticipée trente ans plus

² Cela est vrai aussi dans le cas de Poussin, puisque *Les bergers d'Arcadie* de la Devonshire Collection à Chatsworth représente une scène similaire sans les transformations géométriques que repère Marin. La différence est néanmoins moins nette qu'entre les deux *Flagellations* de Caravage.

tôt par Caravage, mais pour des fins diamétralement opposées. Car pour le premier, ces transformations sont précisément ce qui lui permet de raconter une histoire en peinture. La première transformation fait que « (l)'événement semble se raconter lui-même comme il s'est produit, non à l'horizon du tableau, mais à celui de l'histoire. Personne ne parle ici : il n'y a plus de narrateur » (Marin 1997 : 71). Les deux opérations permettent à la représentation d'échapper « à son propre procès de constitution que pourtant elle requiert, de la poser dans son autonomie 'objective' » (72). « L'œil théorique », qui d'habitude peut tout voir sauf lui-même – qui ne peut voir le processus-même de la vision – semble enfin réaliser cette prouesse paradoxale, mais en fait ne voit qu'une « histoire au centre de laquelle il vient s'écraser » (73). Une « histoire », c'est bien connu, est précisément ce que Caravage n'a jamais peint. Telle était, au moins, le blâme souvent répété pendant le XVII^e siècle, comme le signale Marin dans la suite de son ouvrage. La grande peinture d'histoire – le genre dans lequel excella Poussin – exigeait un type de narration que Caravage évita avec provocation.

La transformation géométrique commune aux *Bergers d'Arcadie* et à la *Flagellation* de Rouen donne donc des résultats fort différents selon qu'elle est mise en œuvre dans un contexte lumineux, claire et grouillant de détails ou qu'elle est conjuguée avec un assombrissement chromatique radical. Ce qui, chez Poussin, donnait à voir et *a fortiori* à raconter, noie l'appareil pictural, chez Caravage, dans une marée noire. L'ambiguïté des œuvres de ce dernier par rapport au « visible » tient à ses grandes surfaces d'un noir homogène et vide censé représenter une obscurité spatiale aussi homogène et vide. Car si on prend à la lettre ce que dit Alberti, si on ne veut peindre que ce qui est visible, l'embarras est grand : l'obscurité est-elle, en fait, visible ? Quand bien même elle se trouve là, devant nos yeux qui la perçoivent, l'obscurité semble pourtant être l'essence même de ce qui ne se voit pas, de ce devant lequel la vue ne peut rien.

Se tenant ainsi à la lisière du visible et de l'invisible, la peinture ténébriste remet en cause la distinction elle-même. En cela, ce mouvement pictural d'il y a quatre siècles s'accorde bien avec certaines interrogations d'aujourd'hui sur la viabilité d'une dichotomie entre le visible et l'invisible. Hanneke Grootenboer, suivant Merleau-Ponty, évite le piège binaire en différenciant le visible et le perceptible, ou plutôt la vision et la perception (2005 : 17). Celle-ci est associée à un domaine où la question du visible et de l'invisible comme des oppositions exclusives plutôt que des entités complémentaires peut encore être posée : la perception serait le phénomène trivial, quotidien du monde interagissant avec nos organes sensoriels. Mais elle ne couvre pas entièrement, comme l'a remarqué Jacques Lacan, le « champ de la vision » (cité par Grootenboer 2005 : 52) ; elle laisse un point aveugle, visible

seulement par son absence. Grootenboer propose de substituer la vision à la perception comme paradigme dominant en histoire de l'art, et d'aller ainsi « au-delà des limites de la perception » (17).

C'est en adoptant cette approche que l'étude des peintures ténébristes peut aller au-delà de la question insoluble, et en fin de compte stérile, de savoir si le noir qui y est dominant appartient à la catégorie du « visible » ou de l'« invisible » et si, de ce fait, ces peintures correspondent ou pas aux normes albertiennes. Une autre voie serait ouverte à l'aide du concept du « visuel », tel que l'utilise Georges Didi-Huberman (1990, 1995). Le visuel est une interaction entre le spectateur et l'image, davantage un événement qu'un objet, et il est lié donc moins aux caractéristiques intrinsèques de l'image – par exemple, à la question de savoir si elle est visible ou pas – qu'à la virtualité, où possibilité, de la vision elle-même.³

Les enjeux de ce concept dépassent largement le domaine terminologique et atteignent, comme on le verra, la dissociation du voir et du savoir, le « dilemme » dialectique insoluble entre eux, comme le dit Didi-Huberman (1990 : 174-175), et l'impossibilité, si l'on suit Théodor Adorno, de comprendre une œuvre d'art dans des termes autres que négatifs (2004). La portée épistémologique du ténébrisme est donc fortement liée à sa subversion de l'opposition binaire visible/invisible ; les zones noires chez Caravage sont « visuelles » exactement comme le sont, chez Fra Angelico relu par Didi-Huberman (1995), les parties occultées des fresques, surfaces considérées jusque là comme non pertinentes à l'œuvre et soi-disant accidentelles, vides, non descriptives et par là même inanalysables. Mais comparé à la marginalité quantitative de ces surfaces dans les peintures de Fra Angelico, le noir est partout dans l'œuvre peinte de Caravage. Car les temps ont changé. A la question théorique de cette étude vient donc se superposer un enjeu historique.

Dater précisément le début de la modernité est devenu une des tâches les plus urgentes des sciences humaines aujourd'hui. Que l'on considère la modernité dépassée par le post-moderne ou que l'on se croit encore pris dans le tourbillon moderne, nul ne doute de l'importance, pour notre présent, d'une compréhension approfondie de ce qu'est la modernité, et par là même du moment historique de son déclenchement. Mais les réponses données à ces questions varient radicalement selon la discipline, l'école et le point de vue que l'on choisit.

En histoire de l'art, une confusion terminologique s'est installée depuis en certain temps. D'un côté, l'art « moderne » est défini, du moins dans le discours courant, non pas en rapport avec la modernité mais en référence au modernisme. Or, ce dernier terme, avec son

³ Voir une bonne synthèse dans Lavaud (1999 : 236-237).

suffixe dénotant un courant, voire une idéologie et le rattachant fortement aux avant-gardes européennes des deux derniers siècles, n'a qu'un rapport indirect avec l'ère que l'on a appris à nommer « moderne ». En effet, les disciplines proches telles que l'histoire et la philosophie déclarent sans ambages le début de l'époque moderne plusieurs siècles avant que les premières œuvres dignes des musées d'art moderne ne voient le jour. La modernité commence alors immédiatement après le Moyen-Âge, et son premier acte s'appelle la Renaissance.

Dans ce champ de mines où les dates, plus ou moins arbitraires, sont proposées comme autant de moments charnières où des révolutions s'amorcent, un lointain tournant de siècle s'impose subrepticement comme référence incontournable. Deux siècles environ après l'annonce de la Renaissance de l'antiquité en une ère nouvelle, et deux siècles avant que le feu, le sang et la peinture pâteuse ne noient l'Europe sous la bannière d'un modernisme à venir, la période autour de l'an 1600 peut sembler peu pertinente comme lieu de rupture. Et pourtant.

L'on a appris de nouveau, il y a moins d'une décennie, l'importance psychologique, symbolique mais aussi, en tant qu'auto-réflexion, historique, des tournants de siècle, aussi arbitraires qu'ils puissent être. 1600 ans après Jésus-Christ, la venue d'un nouveau siècle n'a pas pu passer inaperçu, surtout à Rome où l'année sacrée fut célébrée en grande pompe. Mais l'importance de ce moment historique ne se résume pas à cette spécificité liturgique, loin s'en faut. La particularité des premières années du XVII^e siècle – et le point de départ de mon étude – serait plutôt l'émergence parallèle et contemporaine de deux phénomènes jusqu'ici rarement mis en relation, l'un esthétique, l'autre épistémologique.

La rupture esthétique survenue vers 1600, dans les arts en général et dans la peinture tout particulièrement, reçut depuis longtemps déjà l'étiquette stylistique et historique du « Baroque ». Si le consensus existe sur l'émergence du Baroque – pictural, musical, voire philosophique et littéraire – vers 1600, l'entité historique à laquelle se substitue ce « Baroque » ne fait pas l'unanimité. Comme nous le verrons dans le premier chapitre, c'est à la fois la fin de la Renaissance, la fin du déclin maniériste de cette dernière ou la décadence du mouvement humaniste qui furent suggérés comme ayant eu lieu à l'aube du XVII^e siècle. Quoi qu'il en soit, l'apparition d'une nouvelle esthétique et la rupture radicale introduite par celle-ci dans les normes esthétiques prévalant jusque là en Europe occidentale et surtout en Italie font partie des faits fondamentaux du récit traditionnel de l'histoire de l'art. Les deux *Flagellations* de Caravage, comparées à celle de Piero della Francesca (ill. 4), suffiraient pour en donner une première intuition ; rappelons seulement, pour l'instant, à quel point cette

dernière fut manipulée en diagrammes et plans de sol, prouvant que Piero atteignit une fusion singulière du voir – un tableau – et du connaître – un espace. Deux exemples d'une période plus tardive sont la *Flagellation* de Sebastiano del Piombo (ill. 5) et celle de Taddeo Zuccari (*Santa Maria della Consolazione*, Rome) – deux œuvres que Caravage a sans doute connues, et qui présentent un espace défini, clair et calculé.

La nouvelle esthétique baroque, nonobstant la variété étonnante de formes qu'a pris l'art renouvelé pendant les cent cinquante ans du « Baroque », s'est cristallisée autour du personnage emblématique qu'est Michelangelo Merisi da Caravaggio et en particulier autour de son innovation la plus éclatante, l'extrême clair-obscur dont le caractère sombre – davantage obscur que clair, en fait – lui a donné l'étiquette stylistique du « ténébrisme ».

L'aspect spectaculaire de la rupture caravagesque, l'intérêt intrinsèque de ses œuvres, ainsi que leur attractivité pour nos goûts post-modernes, ont fait récemment de Caravage le sujet d'un foisonnement historiographique, théorique et plus prosaïquement éditorial. L'histoire de l'art n'a pas de vocation plus importante que l'explication des changements de style, et lorsque la révolution stylistique est rapide, fulgurante et pour ainsi dire sans antécédent ni signes précurseurs, elle mérite que l'on s'y arrête longuement. Mais dans le cadre des tentatives d'expliquer la signification du ténébrisme dit baroque, peu de cas a été fait de l'apparition, exactement au même moment, d'une autre constellation de phénomènes culturels que l'on peut regrouper sous le titre d'une rupture épistémologique au sens fort de ce dernier terme : le champ philosophique s'intéressant aux fondements et à la validité de la faculté humaine du savoir.⁴

La formulation emblématique de cette idée d'un changement d'épistémè autour de 1600 fut le fait de Michel Foucault dans son ouvrage de 1966, *Les mots et les choses*. Loin d'être un récit historique sur l'émergence du Baroque, ce livre propose une archéologie d'un

⁴ Philippe Hamou propose une explication alternative, et partiellement convaincante, des liens entre la peinture et les changements épistémologiques survenus à l'âge classique (2002). Il affirme que ce sont deux nouvelles manières de structurer le visible, la perspective linéaire de la Renaissance et les instruments d'optique inventés à l'époque, qui transforment les idées sur le voir et le savoir au XVII^e siècle. Son approche de la perspective est féconde – il propose d'y voir une méthode de produire une image qui « n'est pas substituable à la chose parce qu'elle lui ressemblerait parfaitement ou lui serait identique, mais simplement parce qu'elle est capable de simuler les causes de la vision et produire en l'œil le même effet de la chose naturelle » (60). Cette description ressemble à ce que je définirai dans cette étude comme peinture rhétorique subvertissant les normes de la *mimèsis*, surtout dans la mesure où Hamou souligne le contraste entre le « réalisme des Anciens » et la nouvelle « déprise du sensible ». Cependant, son explication est problématique du point de vue historique : si Hamou situe dans l'invention de la perspective linéaire l'origine d'une peinture fondée sur l'effet plus que sur la représentation, il reste à expliquer pourquoi les relations entre voir et connaître n'ont changé que deux siècles plus tard. En revanche, la peinture ténébriste, qui opère un virage rhétorique similaire et qui est située chronologiquement juste au moment où se déclenche la révolution mentale que raconte Hamou, n'est pas mentionnée par ce dernier. Le ténébrisme pourrait pourtant fournir une étape importante des la nouvelle épistémologie visuelle telle que la décrit si justement Hamou.

domaine spécifique du savoir – les sciences humaines – et identifie deux points de rupture où les fondements épistémologiques de ces domaines de discussion ont basculé.⁵ C'est la seconde « discontinuité », vers 1800, qui inaugure pour Foucault la modernité ; mais c'est la première, annonçant non pas le Baroque mais l'âge, farouchement français, nommé « classique », qui va nous intéresser ici. Foucault est univoque au sujet de son emplacement chronologique : c'est le tournant de siècle où le XVII^e s'installe à la place du XVI^e qui est le théâtre de cette naissance inespérée : celle d'une nouvelle épistémè.

Foucault décrit en détail le cadre systématique de l'épistémè renaissante, afin de dessiner ensuite le sens que prend la connaissance en Europe après 1600. Le système du XVI^e siècle est un appareil complexe de strates, d'échos et de correspondances, fondé sur la figure de la ressemblance. Quatre similitudes régissent ce réseau, la *convenientia*, l'*aemulatio*, l'analogie et la sympathie (1966 : 32-40), et les différents degrés de similitude qu'elles représentent trouvent leur signes correspondants dans les « signatures » : le savoir des similitudes, l'épistémologie de ce système métaphysique, « se fonde sur le relevé de ces signatures et sur leur déchiffrement » (41). Le monde entier devient un amas de signes à déchiffrer, mais la saturation menace dès le départ. La transparence inhérente à ce système, entre sémiologie et herméneutique, est de fait toujours déjà brouillée (45). C'est ce brouillage qui, devenant de plus en plus épais, déclenche l'effondrement de l'épistémè renaissante et l'avènement d'une autre, où « la ressemblance va dénouer son appartenance au savoir » (32).⁶

L'une des caractéristiques que propose Foucault pour l'épistémè de la Renaissance est que « (l)a peinture imitait l'espace » (32). En effet, un système de connaissance dont la colle est la ressemblance semble être un régime adéquat pour rendre compte de la peinture renaissante, où c'est justement la « vérisimilitude » – ce que, au moins depuis Peirce, on appelle l'iconicité – qui peut expliquer le fonctionnement. En revanche, le système de l'âge

⁵ Ce n'est que trois ans plus tard, avec *L'archéologie du savoir* (1969), que Foucault construit l'édifice théorique d'une épistémologie générale, transcendantale en ce qu'elle s'intéresse surtout aux conditions de possibilité du savoir.

⁶ Une variation, ou en quelque sorte une correction, du schéma de Foucault est proposée par Timothy Reiss dans son *Discourse of Modernism* (1982). Comme Foucault, Reiss veut montrer l'avènement d'un nouveau discours, qu'il nomme « analytico-référentiel », au début du XVII^e siècle. Il décrit ce nouveau discours comme positiviste, capitaliste, expérimentaliste, historiciste et moderne. Certaines modifications que Reiss apporte à la théorie de Foucault sont importantes, surtout la substitution d'un schéma de plusieurs épistémès se développant peu à peu à partir de celles qui les ont précédées à la notion plus brutale de « rupture » (13). Egalement pertinent est son emphase sur la nouvelle retenue épistémologique, la nouvelle modestie du savoir qui caractérisent cette période. Selon Reiss (23-25, 30), au début du XVII^e siècle il y eut une transformation d'une totalité potentielle du savoir en un processus de connaissance qui était consciemment imparfait et limité. Désormais, ce fut la raison qui voulait organiser l'univers, une pratique qui ne pouvait par définition jamais atteindre l'aboutissement, tandis qu'auparavant le monde avait organisé la raison, un processus épistémique qui avait permis de croire possible une connaissance totale et exacte de la réalité.

classique, fondé, lui, sur l'identité et la différence, rend le statut de l'art visuel ambigu, et sa transparence peu à peu opacifiée.

Foucault relie directement la nouvelle épistémè à la peinture dite « baroque », mais avec un décalage chronologique quelque peu dérangent. Ce n'est pas la peinture ténébriste de la première décennie du nouveau siècle qu'il prend en témoin, mais une œuvre bien plus tardive, *Les Ménines* de Vélasquez. Effectivement, l'auto-réflexivité de la peinture y prend une tournure autrement plus explicite qui en fait pour Foucault un « incunable » de ce qu'il appelle la « représentation » en peinture, un régime de visibilité qui est dialectique, incertain et dont le rapport à l'invisible reste à jamais ambigu (19-24). Le rapport du langage à la peinture s'avère désormais un rapport infini (25).⁷

Foucault « corrige » ensuite le décalage historique. Il retourne en arrière et propose, comme un second exemple d'une œuvre d'art manifestant la crise de l'épistémè du XVII^e siècle, une œuvre datée authentiquement à ce début du siècle qu'ailleurs il décrit sans ambiguïté comme le moment de la rupture.⁸ Mais l'œuvre en question n'est pas une peinture ; c'est un roman, *Don Quichotte* de Cervantès (voir mon chapitre 7), et de surcroît un texte espagnol, écrit loin de l'effervescence artistique italienne qui a vu la naissance du Baroque. La peinture romaine du début du XVII^e siècle reste absente de la grande théorie foucauldienne.

C'est cette absence mutuelle – le ténébrisme baroque, tu dans l'épistémologie historique de Foucault, mais aussi le nouveau régime du savoir apparu vers 1600, rarement étudié comme élément majeur de l'émergence de la peinture caravagesque – que mon étude se propose de combler. C'est un projet risqué, ne serait-ce qu'en raison de la méfiance nouvelle, et pleinement justifiée, envers les idées de contexte et d'environnement culturel. L'ambiguïté, voire l'aporie de la méthode « contextualisante », allégrement utilisée en histoire de l'art, souvent sans la problématiser, furent fortement formulées par Norman Bryson (1994), en sorte qu'il est maintenant impossible de relier un courant de pensée à une école de peinture sans autre justification que leur présence, côte à côte, dans le même temps et lieu. En revanche, Foucault lui-même nous fournit un certain nombre d'outils conceptuels capables de bâtir une analyse où des phénomènes culturels sont reliés non pas comme cause et effet, mais

⁷ Parmi les nombreux commentaires sur la lecture foucauldienne de Vélasquez, signalons celui de Daniel Arasse (2000 : 153-189).

⁸ Foucault parle souvent en termes de siècles entiers, le XVI^e comparé au XVII^e, et place donc la « discontinuité » clairement vers 1600 (1966 : 45, 49, 59, 322), et cela malgré la proposition initiale d'inaugurer l'âge classique « vers le milieu du XVII^e siècle » (13). L'épistémè classique et comparée à l'épistémè de la Renaissance, et il est clair que Foucault n'aurait pas songé prolonger cette dernière période jusqu'en 1650. On pourrait en conclure que le texte de Foucault a connu lui-même deux stades de développement, mal combinées ensuite, ce qui expliquerait aussi qu'il commence avec *Les ménines* (1656) puis recule jusqu'au *Don Quichotte* (1605-1615).

comme étant rendus possibles par les mêmes conditions qui régissait « l'impossibilité nue à penser » quelque chose (7), et qui, parfois, ont fait d'une pensée impossible une possibilité de pensée.

Cette justification négative de la conjugaison d'une épistémè et d'une innovation artistique devient encore plus plausible si l'on se rend compte qu'en l'occurrence, la rupture épistémologique du XVII^e siècle se range elle-même du côté d'une négativité épistémologique. Dit plus simplement – plusieurs chapitres seront consacrés précisément à apporter des nuances à cette affirmation, néanmoins généralement valable – ce début de siècle voit un regain du scepticisme. Les ambitions épistémologiques formidables de l'humanisme renaissant s'empêtrent dans la boue dangereuse de la saturation épistémologique : trop d'informations, pas assez d'outils conceptuels performants pour les traiter, et surtout une ontologie finitiste qui présuppose la possibilité de ranger toutes ces informations sans renoncer à l'harmonie et à l'ordre si chers à la vision médiévale, mais aussi renaissante, du monde. Puisque les nouvelles idées sur le potentiel du savoir humain tendent à limiter ce dernier – explicitement chez Michel de Montaigne, d'une manière plus subtile chez certains de ses contemporains – les traces de cette épistémologie, ou plutôt anti-épistémologie, ne sont pas à chercher dans une idée exprimée directement et simplement en peinture. Au contraire, elles sont indiquées par les décalages, les ambivalences et les dissimulations d'une peinture devenue elle-même sceptique.

Foucault n'est pas le seul à avoir écrit qu'une rupture épistémologique eut lieu vers 1600. Des études spécifiques sur des personnages de l'époque, qui à ce titre reviendront au cours de mes analyses – Starobinski (1982) et Compagnon (1980) sur Montaigne, Cavell sur Shakespeare (1979), Cascardi sur Cervantès (1986), Yates sur Bruno (1991), Popkin sur les sceptiques (1979), Koyré sur les scientifiques (1973), pour ne nommer que ceux-là – font tous des allusions à une mouvance plus générale dans laquelle évoluent leurs protagonistes. Deux autres auteurs, par ailleurs très différents l'un de l'autre, méritent d'être mentionnés dès l'introduction, puisque leur propos explicite est une théorie générale de la crise du XVII^e siècle.⁹

L'historien William Bouwsma publia en 2000 – ce n'est peut-être pas un hasard de calendrier – sa grande étude historique sur *Le déclin de la Renaissance, 1550-1640*. L'idée d'une lente décadence suivant l'effervescence intellectuelle renaissante n'est pas en soi

⁹ A ceux-là il convient d'ajouter la fameuse intervention d'Eric Hobsbawm (1965) qui, étant exclusivement consacrée à des questions sociales et économiques, ne nous concerne qu'indirectement, mais qui incarne, du moins pour la discipline de l'histoire, l'élément déclencheur du débat sur une crise du XVII^e siècle.

originale, même si la chronologie de ce déclin – on le verra au premier chapitre – fait débat. En revanche, peu nombreuses sont les synthèses ambitieuses du genre que propose Bouwsma. Son insistance sur le caractère intellectuel, et par là même épistémologique, de la crise est particulièrement pertinente ici.¹⁰ Il multiplie les généralisations édifiantes sur cette période – la culture européenne de la fin du XVI^e siècle est tour à tour sceptique, relativiste et anti-systématique (35-51), mélancolique et anxieuse (119-121) et théâtrale (132), tandis qu’au début du XVII^e siècle, c’est l’ordre et l’harmonie qui commencent à revenir, et cela dans tous les domaines – politique, science, culture. Les années 1600 sont donc précisément le trou noir, le fond de l’abîme où la crise atteint sa profondeur maximale pour ensuite rebondir.

Mais dans cette synthèse réussie, il est un domaine que Bouwsma laisse de côté presque complètement : les arts plastiques. Il fait une allusion brève au maniérisme (129) puis au *Jugement dernier* de Michel-ange (169) pour illustrer un débat intellectuel, mais la peinture en soi n’a pas sa place dans cet ouvrage qui se penche pourtant sur les questions de l’espace et de la subjectivité ; Caravage ne figure pas une seule fois dans l’étude de la période pendant laquelle il marqua tant les esprits intéressés à la peinture. Si Bouwsma nous fournit le contexte, la liaison avec l’esthétique reste à faire.

Le philosophe Gilles Deleuze, lui, relie explicitement une nouvelle philosophie – celle de Leibniz – à un trait esthétique hautement concret – le pli, dans son ouvrage éponyme (1988). Deleuze décrit et analyse l’univers leibnizien des monades comme une figure visuelle, l’antipode froissée, pluraliste et ambiguë du monde cartésien contemporain, droit et rationnel. La philosophie leibnizienne est à la fois un cas historique et, inévitablement, le reflet des intérêts philosophiques ultérieurs de Deleuze lui-même. Au classicisme de Descartes répond le Baroque de Leibniz, de manière tout à fait analogue à la cohabitation, durant tout le XVII^e siècle, d’un courant classique et d’un courant baroque dans les arts.¹¹ Le Baroque résout les apories et les divergences du savoir en instaurant des mondes multiples (111-112) ; dans les termes antérieurs de Deleuze lui-même (1980, avec Guattari) il substitue le rhizome à la structure arborescente.

¹⁰ J’utilise le terme « épistémologie » dans son sens le plus large, à savoir le domaine qui regroupe toutes les questions concernant le savoir humain, ses conditions, ses limites et les méthodes de s’en procurer. Il est important de rappeler cependant que l’approche épistémologique est parfois considérée comme une position spécifique à l’intérieur du domaine général de la théorie de la connaissance : Richard Rorty (1990) insiste sur l’opposition entre l’épistémologie et l’herméneutique comme deux positions différentes dans le débat sur la connaissance.

¹¹ Deleuze définit Leibniz plutôt comme un maniériste (1988 : 72), mais il considère ce terme comme désignant une position philosophique, opposée à l’essentialisme, et non pas directement un style, même s’il est clair que chez Deleuze la doctrine et le style ne sont jamais indifférents l’une à l’autre. Sur l’ambiguïté historiographique de la distinction entre le baroque et le maniérisme, voir plus loin, ch. 1.

L'épistémologie baroque de Deleuze est, certes, une conjugaison brillante de l'esthétique nouvelle et d'une crise du savoir, mais elle reste, elle aussi, d'une utilité limitée, pas plus qu'une toile de fond, pour mes propos. D'abord, parce que les convergences esthétiques et intellectuelles décrites par Deleuze appartiennent à une étape plus tardive du Baroque – Leibniz naquit vers le milieu du XVII^e siècle ; ensuite, parce que l'élément principal du ténébrisme ne figure pas dans ses analyses. Si l'on peut repérer chez Caravage des pliures proto-baroques, c'est son utilisation démesurée de l'obscurité qui changea le paysage artistique de son siècle, et qui – c'est le nœud de mon étude – reflète le mieux cette crise du savoir qui secoue son époque.

Cependant, force est de reconnaître que même dans le domaine plus spécifique de l'histoire de l'art, où les explications du style de Caravage et de ses innovations abondent, l'obscurité de ses toiles – leur ténébrisme, en somme – n'est pas la caractéristique qui attire le plus de commentaires. Les contrastes extrêmes entre les zones illuminées et les étendus de noir homogène sont, certes, souvent analysés, mais ils sont souvent expliqués par la volonté de créer une ambiance dramatique ou d'accentuer le relief. Qui plus est, la question des contrastes relègue au deuxième plan le fait le plus choquant et neuf, à savoir la présence si dominante de ce noir sans nuances dans les peintures ténébristes.

Une exception notable à ces tendances se trouve dans l'article incontournable de Maria Rzepinska (1986), dont le titre, « Tenebrism in Baroque Painting and its Ideological Background », promet déjà une interprétation directe des circonstances qui ont vu l'apparition du ténébrisme vers 1600. Le point de départ de l'article est « l'intensité et l'extension des ... parties obscures » dans la peinture du XVII^e siècle, l'espace pictural grandissant « statistiquement » consacré au noir (91). Rzepinska place le moment du changement autour de 1600, et voit en Caravage le protagoniste le plus radical de ce nouvel « idiome » artistique. Et elle se vante, justement, qu'avant elle « personne n'a(vait) affronté le problème de l'obscurité » (92), le fait, surtout, que de scènes biblique diurnes furent placées sans raison explicite dans un environnement nocturne (99) . Toutefois, tandis que l'auteur semble avancer une explication épistémologique du ténébrisme, en insistant sur son caractère mystérieux et ambigu et sur le fait qu'il rend « l'espace et le temps de la scène (d'une peinture) indéchiffrable » – des éléments que l'on verra en détail plus loin – elle finit par proposer, comme son titre l'indique, une explication « idéologique ». C'est en fin de compte le point faible de sa réponse à une question bien posée.

Selon Rzepinska, « Caravage donna une expression particulièrement forte à une certaine tendance dont l'origine fut un courant spirituel sous-jacent (*spiritual undercurrent*)

de l'époque » (93). La signification de l'obscurité fut donc « iconique et psychologique ». Une nouvelle valorisation des ténèbres, formulée surtout par saint Jean de la Croix et opposée à la métaphysique médiévale de la lumière, est ainsi traduite en images. La lumière, qui durant le Moyen âge et la Renaissance avait systématiquement une connotation positive, laissa la place à l'obscurité désormais appréciée. Ce changement, détecté à la fois dans la religion et le mysticisme, dans l'astronomie et dans les doctrines hermétiques, devient concrètement visible dans la peinture (100, 106). Il a un aspect épistémologique en ce qu'il substitue un fidéisme aveugle à la raison et aux sens, mais l'influence positive supposée circuler entre les images et les textes, et cela, en ce qui concerne les textes au niveau du contenu seulement, pose la question de savoir par quel biais se font ces échanges. La réponse qu'en donne Rzepinska reste vague et implicite. Un raisonnement négatif en termes de conditions de possibilité éviterait d'emblée l'écueil de certaines présuppositions problématiques sur le passage des idées aux figures artistiques. Ainsi, l'explication que fournit Rzepinska au ténébrisme, idéologique et, en fin de compte, « symbolique » (112), tout en étant précieuse, demeure partielle.

Si Rzepinska pose franchement la question du nouveau rôle de l'obscurité dans la peinture des années 1600, ce grand changement de cap est souvent éludé dans les autres explications du changement de style à cette époque. Le ténébrisme au sens propre est ainsi noyé sous le grand nombre d'autres innovations, pourtant moins subversives en ce qui concerne les fondements mêmes de l'art de la peinture. Le bouleversement artistique attribué à Caravage est relié en principe à deux grands thèmes contemporains. L'on peut parler dans ce sens de deux écoles assez stables pour l'interprétation de l'art de Caravage : l'une le considère comme le haut point de l'art religieux post-tridentin, l'art de la Contre-Réforme en somme ; l'autre, comme l'apparition miraculeuse d'un réalisme nouveau. Les deux approches ne sont, par ailleurs, pas nécessairement contradictoires, mais des débats comme celui qui oppose les deux grands spécialistes italiens de la question, Maurizio Calvesi et Ferdinando Bologna (voir ch. 4 et surtout 6), laissent penser qu'il s'agit de lectures profondément antagonistes.

S'il est possible de parler alternativement des explications de la révolution de Caravage et des théories du ténébrisme en général, c'est que les deux, concrètement, se fusionnent : d'autres courants contemporains du ténébrisme sont habituellement négligés ou bien attribués à un « caravagisme », c'est-à-dire à l'influence directe du maître. Mais il est au moins un peintre ténébriste dont l'utilisation de l'obscurité, quoique d'une importance incontestable, demeure très différente de celle de Caravage, pourtant son exact contemporain

et voisin : il s'agit d'Adam Elsheimer. Le fait que celui-ci fut, à Rome vers 1600, un autre grand peintre des ténèbres, mais que ses peintures « noires » à lui soient absolument non caravagistes et relèvent d'un tout autre univers pictural et sémiotique, renforce encore plus l'intérêt d'une interprétation générale qui expliquerait l'émergence pour ainsi dire contre-intuitive des peintures où le noir, cet obstacle à la vision, prend une place prépondérante. Certes, Elsheimer s'est converti à Rome du protestantisme au catholicisme, mais ses petits tableaux pleins de détails anecdotiques ne conviennent guère à la ferveur quasi-mystique de la Contre-Réforme ; certes, le peintre de Francfort fut défini comme « réaliste », mais s'il l'est, c'est un réalisme nordique d'un caractère tout à fait opposé à celui attribué au Caravage – nous le verrons pour Elsheimer (ch. 2) aussi bien que pour son contemporain lombard (ch. 6). L'explication du ténébrisme – car une explication est nécessaire, tant cette peinture obscure va à l'encontre des idées renaissantes sur l'art – doit donc convenir aussi bien au ténébrisme caravagesque qu'aux scènes nocturnes d'« Adamo della notte », comme on surnomma Elsheimer.

Cela ne veut pas dire, loin de là, que l'explication épistémologique est proposée ici comme définitive et exclusive. Nous allons voir que la ferveur religieuse a une importance indéniable dans cette tournure picturale : cela va sans dire lorsqu'il s'agit des grands tableaux d'autel de Caravage dont la fonction aussi bien que le style relèvent à l'évidence d'un intérêt accru au sacré, serait-il orthodoxe ou quasi-hérétique. Il sera tout aussi clair que si le terme « réalisme » est utilisé trop légèrement dans la littérature sur Caravage, il a son origine dans certaines de ses propriétés indéniables – l'illusionnisme local, les personnages singuliers, l'importance de la mort, pour ne citer que celles-ci. La crise du savoir est ainsi proposée comme explication alternative et supplémentaire, dont les avantages ne doivent pas supprimer toute autre interprétation ; il va de soi qu'en tant que phénomène historique, une nouvelle manière de peindre ne saurait se contenter d'une seule explication causale.

Le rapport entre la peinture ténébriste et la crise de l'épistémè offre plusieurs avantages explicatifs : il relie deux phénomènes majeurs des années 1600, jusqu'ici rarement pensés ensembles¹². Il explique, contrairement à la référence exclusive à la Contre-Réforme, pourquoi un élément visuel – l'obscurité – se trouve à la fois dans les œuvres sacrées et dans les tableaux profanes des ténébristes, et, à la différence du discours sur le « réalisme », il donne à voir pour quelle raison la peinture ténébriste se distingue en certains points du style d'Annibale Carrache et se rapproche de certaines tendances vénitiennes. Par ailleurs, ce lien

¹² Les rares exceptions, telles que Bologna (2006), Panzera (1994) ou Bal (1999) seront toutes abordées au cours de cette étude.

permet d'expliquer l'importance historique de la révolution picturale de 1600 et de la situer, justement, dans une histoire de la modernité, ce qui fournira un aperçu du sens plus immédiatement contemporain que pourrait avoir aujourd'hui une étude sur ces peintures vieilles de quatre siècles.

La forte tension que l'on remarquera dans la peinture ténébriste, entre un certain attachement à la réalité crue – le trait dominant attribué à ce style dans le récit traditionnel de l'histoire de l'art – et la subversion épistémologique inéluctable d'une manière de peindre où la vision est constamment remise en cause, constitue un des points les plus débattus de l'art de notre propre époque. La question documentaire et le problème médiale étant les deux pôles autour desquels gravitent les discussions d'aujourd'hui, Caravage et ses contemporains s'imposent comme un point de référence indispensable. Le contraste entre la Documenta XI (2002) et l'édition suivante (2007) de cet événement majeur de l'art contemporain peut en ce sens exprimer mieux que tout autre exemple cette tension bien actuelle. Si, en 2002, le commissaire de l'exposition internationale pouvait déclarer : « aujourd'hui, il se peut que l'art ne soit plus une question (*about*) d'images, mais une affaire de savoir », ce qui exprimait parfaitement le sens de cette Documenta riche, justement, de documentations sur l'état du monde, l'édition suivante revint à une conception bien moins « réaliste » de l'art.¹³

En effet, le retour de l'ambition – pour ne pas dire de la prétention – réaliste est peut-être l'événement artistique majeur de ce début de siècle, après la marche inexorable vers l'abstraction qui était auparavant le signifiant – sinon l'essence – de la modernité en peinture. Et tandis qu'il est monnaie courante de placer Caravage, avec ses représentations minutieuses de gens pauvres et d'objets quelconques, au début de la démarche documentaire, il est au moins tout aussi intéressant de le considérer, inversement, comme le fondateur d'un art anti-informatif, d'un style qui, sans aller jusqu'à l'abstraction, osait laisser des pans entiers de toile dépourvus de contenu représentatif. Ce qui, par ailleurs, avait été fait bien avant lui – pensons à la peinture médiévale et ses feuilles d'or – mais, désormais, dans une situation complètement différente puisque ultérieure à la vague formidable de la Renaissance humaniste et de ses conceptions de l'art plastique.¹⁴

¹³ La remarque d'Okwui Enwezor fut prononcée oralement dans une des soirées thématiques accompagnant la Documenta XII. L'essai du catalogue, expliquant la structure particulière de cet événement et ses quatre « plateformes » de discussions théoriques, parle de « constellations enchevêtrées de domaines discursifs, circuits de production artistique et de production de savoir, et de modules de recherche » (2002 : 42), des « plateformes » comme des « encyclopédies ouvertes pour l'analyse de la modernité tardive... une manière ouverte d'organiser le savoir » et de l'exposition comme « boîte à outils diagnostiques » (49).

¹⁴ Un raisonnement historique analogue, dans un contexte très différent, est présenté par Bruce Holsinger dans *The Premodern Condition* (2005). En effet, Holsinger propose de voir, dans la pensée de certains philosophes ou théoriciens qu'on décrit souvent comme « post-modernes » ou « post-modernistes » – Bataille, Lacan,

Caravage ne fut pas, évidemment, un Rothko avant la lettre ou un proto-Kandinsky baroque. Mais cette étude tentera de le montrer que c'est lui qui a ouvert le long chemin qui au bout du compte rendit possible la réalisation de cette idée invraisemblable, une peinture sans objet, sans information que l'on puisse traduire en mots, une peinture du néant. En se concentrant sur ce qui se voit dans un tableau de Caravage, plutôt sur les parties où il n'y a littéralement rien à voir, mais qui sont présentes sur une grande partie des surfaces peintes que l'artiste nous a laissées, l'histoire de l'art lui a rendu un piètre service. Car ce sont précisément ces ténèbres sans leçons qui constituent l'innovation la plus éclatante de la peinture de Caravage, et son pavé dans la mare de la peinture qui n'était qu'une *historia* et qui s'intéressait qu'à ce que l'on voit.

L'actualité du ténébrisme du début du XVII^e siècle est donc dans ce miroir lointain qu'il nous offre, dans les premiers pas d'une évolution qui, quatre cents ans plus tard, est peut-être en train de s'achever.¹⁵ Umberto Eco (1965) voulait bâtir une théorie de la modernité sur les bases d'une approche quantitative de l'« information contenu dans un message » (70).¹⁶ C'est « l'œuvre ouverte » telle qu'elle apparaît avec le modernisme du XX^e siècle qui peut trouver son origine lointaine dans cette brèche ouverte par les ténébristes, à cette différence près que, si pour Eco le désordre de l'œuvre ouverte dépend d'un ordre préexistant, chez Caravage celui-ci s'anéantit face au vide noir de ses tableaux. Eco rappelle que l'entropie totale, le « bruit blanc » qui comporte toutes les possibilités, sans sélection, est le point où le tout rejoint le rien. L'obscurité complète est un tel point, et ne comporte donc pas d'information en tant que telle.

La portée épistémologique de la peinture ténébriste dépasse le domaine artistique ou même esthétique. Ce n'est pas seulement une nouvelle forme de figurer le non-savoir en peinture que nous proposent Caravage et certains de ses contemporains : c'est aussi, tout simplement, une nouvelle épistémologie, non moins porteuse de potentiel philosophique

Bourdieu, Derrida et Barthes – des traces de thèmes ou de méthodes médiévales. Il considère le mouvement intellectuel représenté par ces auteurs comme, pour ainsi dire, anti-moderniste, parce qu'il puise ses ressources dans l'époque qui précéda l'avènement de la modernité. La réapparition, au XX^e siècle, des principes esthétiques du ténébrisme, un style pictural qui fut une réaction à la première modernité post-médiévale – à savoir, à la Renaissance – peut donc aller dans le même sens : l'esprit médiéval ressuscité au XX^e siècle fut précisément dénigré et réprimé par le même humanisme renaissant auquel réagit Caravage.

¹⁵ Cela dit, l'actualité concrètement très vivante de Caravage, une effervescence éditoriale et « expositionnelle » sans précédent depuis une dizaine d'années, peut être reliée à d'autres thèmes, non moins importants pour notre post-modernité, quoique moins pertinents ici eu égard les buts spécifiques de mon étude. En premier lieu c'est la subversion des sexes et des genres (*gender*) qui s'impose, mais aussi les liens complexes entre religion, corporalité et classe sociale.

¹⁶ Soit dit en passant, une différence importante existe entre le concept français d'information comme unité discrète, qu'on peut compter et par là même « pluraliser », et la « *information* » anglaise, qui signifie plutôt une quantité qu'on peut éventuellement mesurer mais qu'on ne peut compter.

subversif que les méditations d'un Montaigne. C'est aussi pour cela que ce qu'a à nous « apprendre » la peinture ténébriste – un apprentissage qui consiste plutôt à « désapprendre » les schémas habituels de la pensée – est toujours d'actualité. Car les questions autour de la possibilité d'un savoir positif et positiviste, d'une objectivité non naïve, d'une subjectivité sans solipsisme ou d'une inter-subjectivité structurée sont au cœur des débats qui font rage dans toutes les disciplines universitaires, et en particulier dans les sciences humaines.¹⁷ Que les peintures pensent, on le sait depuis Hubert Damisch ; il est indéniable que par là même, elles peuvent nous suggérer de nouvelles manières de penser, de structurer et, en l'occurrence de délimiter notre savoir du monde.¹⁸

Cette étude commence par une discussion relevant purement de l'histoire de l'art. Le premier chapitre est consacré à une contextualisation artistique du ténébrisme des années 1600, et plus spécifiquement à une question cardinale : la distinction entre d'autres formes, antérieures, de peinture « ténébreuse », en particulier celle qui apparaît dans les œuvres de certains Vénitiens à la seconde moitié du XVI^e siècle, et l'obscurité caravagesque. Cette différenciation est nécessaire pour la suite de cette étude dans la mesure où c'est précisément la nouveauté absolue, et pour ainsi dire l'insolence du ténébrisme baroque, qui permettent de le relier à la crise du savoir sévissant au début du XVII^e siècle. Il s'avérera vite que, si effectivement il n'y a pas dans ce chapitre d'autres objets d'analyse que des peintures, les problèmes qui y émergent commencent déjà à dépasser le domaine étroit de l'histoire de l'art. La peinture de la Renaissance vénitienne étant à elle seule un nœud complexe de questions esthétiques, mais aussi épistémologiques, ce premier chapitre donne un avant-goût des analyses parallèles de peintures et de textes qui seront un élément constant des autres chapitres.

Entre le maniérisme et le ténébrisme baroque, entre Venise et Rome, entre le nord de l'Europe et la péninsule italienne, l'on trouve le peintre allemand Adam Elsheimer, qui est au centre de deux chapitres suivants. Ses petites peintures sur cuivre sont analysées en parallèle à des extraits de textes d'une autre figure majeure de la transition d'époque à la fin du XVI^e siècle, Giordano Bruno – lui aussi, par ailleurs, un voyageur/passeur qui n'appartient véritablement à aucune culture locale particulière. Le chapitre 2 compare, d'un côté, les idées et la rhétorique de Bruno dans le domaine du savoir – en passant par sa cosmologie infinitiste qui en est la base indispensable – et, de l'autre, les fissures quasiment imperceptibles

¹⁷ Voir Daston et Galison (2007), dont les références sont surtout des sciences « dures » ; Megill (1994) pour un angle plus interdisciplinaire ; et Birdsall, Boletsi, Sapir & Verstraete (2009, à paraître).

¹⁸ Pour une bonne synthèse des idées de Damisch sur les images pensantes, voir Van Alphen (2005 : 1-18).

qu'Elsheimer met en place dans ses peintures. La tendance ténébriste à proprement parler commence ici tout particulièrement à surgir puisque Elsheimer choisit un décor nocturne pour des scènes où un tel choix n'a rien de traditionnel.

Le chapitre 3 se concentre sur un domaine plus spécifique encore, la mémoire, qui relève également de la question du savoir et qui est présent aussi bien dans les œuvres de Bruno – explicitement – et d'Elsheimer – plus subtilement. Une courte excursion vers les arts classiques de la mémoire sera nécessaire à la fois pour mettre en valeur la coupure brunienne dans ce domaine mnémotecnique et la raison pour laquelle des tableaux de peinture peuvent être analysés comme images de mémoire. C'est justement dans les œuvres d'Elsheimer que l'on trouvera une nouvelle version de l'image classique de mémoire, une variation fragmentée, brisée, ambiguë.

C'est au quatrième chapitre qu'entre en scène l'artiste emblématique de la peinture ténébriste, Michelangelo Merisi da Caravaggio, dit Caravage. Son parcours épistémologique est tracé à travers quelques tableaux du milieu de sa carrière ; en effet, cette étude n'analyse ni les œuvres du jeune Caravage, pas encore ténébristes, ni ses peintures tardives, après la fuite de Rome, où les problématiques évoluent encore et où, malgré une tonalité générale toujours sombre, l'obscurité vide des années 1598-1606 laisse la place à des textures plus variées.¹⁹ Dans ce chapitre, Caravage est relié à la figure principale du scepticisme européen de la fin du XVI^e siècle, Michel de Montaigne. Les deux vécurent, certes, dans des lieux différents sans aucun rapport direct, mais une similarité, non seulement d'idées mais aussi de structures esthétiques, peut être montrée. C'est précisément l'enjeu du chapitre 4.

Cette même paire de protagonistes reste au cœur du chapitre suivant, où c'est du point de vue plus spécifique du temps que leurs trajets parallèles seront comparés. En effet, l'instabilité du monde en mouvement permanent se joint ici aux doutes par rapport à la possibilité même du savoir et, plus spécifiquement, à l'obscurité spatiale, au sens propre comme au figuré, décelée chez Caravage et chez Montaigne au chapitre 4. La complexité temporelle picturale atteint un sommet avec les toiles latérales de la chapelle Contarelli, à l'église de Saint-Louis-des-Français à Rome, peintes par Caravage au tout début du XVII^e siècle. Leur pendant philosophique contemporain se trouve dans certaines affirmations de Montaigne, et plus encore dans le rythme et les apories du texte de ses *essais*. Ici comme au chapitre précédant, l'épistémologie de Montaigne est enrichie par la référence à un certain

¹⁹ Je ne prétends pas donner ici des nouveaux éléments sur la chronologie à adopter pour les œuvres de Caravage, un sujet débattu depuis toujours ; en principe, je me fie aux données fournies par Catherine Puglisi (1998) qui sont récentes, synthétiques et raisonnables.

nombre de philosophes ultérieurs, auxquels le scepticisme de l'auteur des *essais* a ouvert la voie.

Ce point de vue lié à notre propre contemporanéité est également le fil rouge du chapitre 6. Si le thème de ce chapitre est le grand malentendu du « réalisme » de Caravage, et ses « objets » deux peintures de l'artiste, *La mort de la vierge* et *Judith et Holopherne*, il donne lieu à un panorama des approches théoriques du peintre au XX^e, voire au XXI^e siècle, car celles-ci tourne autour de cette question, à la fois la vulgate incontournable et le paradoxe insoutenable des études caravagesques. Le sixième chapitre scrute donc d'abord le discours « ordinaire » sur Caravage tel qu'il s'exprime dans des innombrables panneaux d'expositions et ouvrages de vulgarisation ; ensuite, les théories du « Caravage réaliste » qui laisse cet adjectif inexplicé et accepté sans réflexion, et à l'inverse les théories générales du réalisme qui ne se conforment en aucun cas à la démarche artistique caravagesque ; et, enfin, les idées d'un certain nombre d'historiens de l'art qui suggèrent une lecture féconde de l'artiste comme réaliste, mais en rendant à ce dernier terme un sens moins convenu. Parmi ces derniers, l'on peut compter l'approche matérialiste de Françoise Bardon, l'insistance sur la place centrale de la mort par Giulio Carlo Argan, la « lecture pour le réalisme » de Mieke Bal et la comparaison édifiante de Ferdinando Bologna entre le ténébrisme de Caravage et le traitement des échantillons scientifiques à la même époque. Le chapitre se termine ainsi par une interrogation plus générale sur le lien possible entre la peinture ténébriste et les premières étapes de la future révolution scientifique, en particulier à propos de Galileo Galilée. Après tout, la question de la science et la question du savoir sont, cela va sans dire, fortement liées entre elles. Et si les propositions de Bologna, proches des idées influentes de Svetlana Alpers, sont d'une grande finesse, la conclusion de ce chapitre est qu'elles ne rendent pas suffisamment compte du phénomène le plus frappant dans la peinture de Caravage, à savoir, précisément, de la présence des surfaces noires importantes qui y figurent comme éléments picturaux à part entière, tandis que le noir entourant un objet scientifique préparé pour l'observation ne doit pas être regardé, encore moins considéré comme signe artistique porteur de sens, ne serait-ce qu'un sens négatif.

Le dernier chapitre va au-delà des domaines de la peinture et de la philosophie, élargissant la discussion à deux champs de création non picturaux : la musique et la littérature. Le début du XVII^e siècle vit une révolution musicale qui ne fut pas moins importante que les innovations dans la peinture, et celle-là, tout comme celles-ci, se prête à une explication épistémologique. Ainsi, la naissance du Baroque en musique peut être reliée à l'émergence du Baroque visuel par le biais de la crise du savoir qui sert de toile de fond aux deux phénomènes

culturels italiens. Quant à la littérature, les exemples analysés dans ce domaine viennent d'aires géographiques bien plus lointaines – l'Angleterre élisabéthaine, la Castille et l'Allemagne martyrisée par la guerre de trente ans – mais ils ont en commun de fournir depuis leur création un terrain fécond pour des réflexions d'ordre épistémologique. Shakespeare et Cervantès furent étudiés souvent comme annonçant, reflétant ou observant une crise de régimes du savoir hérités de la Renaissance ; le drame baroque allemand est utilisé par Walter Benjamin, au début du siècle dernier, pour développer un modèle épistémologique alternatif, dont la figure emblématique, c'est le cas de le dire, est l'allégorie. Cette théorie du non-savoir, esquissant à la fois une épistémologie et une esthétique fragmentaires, versatiles et mélancoliques, offre, en fin de compte, une image parfaite de ce qu'est le ténébrisme du début du Baroque, de par son obscurité insondable, sa critique du savoir systématique et sa position historique à la lisière de « grandes » époques de promesses jamais tenues. En parallèle à ces observations, ce sont les deux peintures de la chapelle Cerasi de l'église Santa Maria del Popolo à Rome qui sont ici l'objet d'une analyse visuelle et thématique.

Enfin, dans ma conclusion, je voudrais proposer quelques méditations sur un problème méthodologique et épistémologique important : comment peut-on écrire, à plus forte raison écrire une étude, sur des peintures dont l'idée même serait l'anéantissement des prétentions épistémologiques ? Y a-t-il des moyens de sortir de ce cercle vicieux, et ces moyens sont-ils d'un ordre rhétorique, théorique ou idéologique ? Ecrire sur le ténébrisme baroque n'est pas évident, et ce problème, qui va nous suivre en filigrane tout au long des pages suivantes, sera explicité à la fin du trajet.