



## 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.

## Chapitre 1

### Le plein et le vide:

#### **l'obscurité proto-ténébriste dans la peinture italienne du XVI<sup>e</sup> siècle**

En voulant expliquer l'apparition du ténébrisme par une crise de savoir, l'historien de l'art se trouve d'emblée face à un problème gênant de temporalité : tandis qu'une rupture épistémologique est par définition un *processus*, c'est-à-dire un développement graduel et lent, et cela malgré le caractère dramatique de la description foucauldienne et la nature abrupte à laquelle font allusion des mots tels que « crise » et « rupture », le ténébrisme comme style artistique semble avoir envahi l'Europe presque du jour au lendemain. Il est possible, évidemment, que le rythme des changements soit différent selon qu'il s'agisse des mentalités ou des produits matériels ; mais le problème se complique quand nous nous rendons compte qu'une crise du savoir, la *même* crise du savoir, sert déjà d'explication pour le style qui a, selon les conventions de l'histoire de l'art, précédé le ténébrisme et lui sert de repoussoir : le maniérisme. La seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle présente donc une singularité historique : il semble qu'un seul phénomène intellectuel, dont les manifestations sont certes variées et le développement graduel, mais dont l'unicité n'est guère mise en doute, ait donné lieu à deux courants artistiques séparés et différents l'un de l'autre, voire opposés. Le maniérisme, d'un côté, et le Baroque, et plus particulièrement ses débuts, incarnés par la peinture ténébriste de l'école dite « caravagesque », de l'autre.

Les trois périodes successives du XVI<sup>e</sup> siècle artistique en Italie, à savoir la Renaissance (dite « deuxième Renaissance » ou bien, en anglais, « high Renaissance »), le maniérisme, et les débuts du Baroque, ont servi de base à plusieurs narrations historiques, qui les ont présentées tour à tour comme un développement cohérent et progressif, comme une régression ou comme un mouvement d'oscillation selon le modèle hégélien de thèse – antithèse – synthèse. Dans ce dernier cas, c'est le maniérisme qui est souvent considéré comme la déformation de la Renaissance, sa dégradation honteuse, tandis que l'apparition du Baroque est appréhendée, pour ainsi dire, comme la renaissance de la Renaissance. Une élucidation de la position historique du ténébrisme baroque nécessite donc une prise de position sur l'apport du maniérisme à l'art du XVI<sup>e</sup> siècle.

Le problème est encore plus aigu si l'on admet que la caractéristique la plus importante du ténébrisme, à savoir l'obscurité, est déjà présente dans l'art maniériste. Non pas

dans ce qui se développe dans le centre de l'Italie – le maniérisme romain et florentin, reste pour l'essentiel à l'abri d'une obscurité non justifiée du point de vue narratif, c'est-à-dire dans les cas où l'*historia* n'est pas explicitement nocturne selon les sources – mais dans le nord, et surtout à Venise.<sup>1</sup> Sans vouloir trancher dans le débat sur la pertinence du terme « maniérisme » pour l'œuvre de certains artistes vénitiens, il s'agit de montrer en quoi le ténébrisme qui apparaît vers l'an 1600 est neuf, en quoi il n'est pas la continuation naturelle de ce qui est produit depuis plusieurs décennies à la Sérénissime, d'autant plus que l'on sait – ou, dans certains cas, l'on suppose – que les porte-drapeaux du « mouvement » ténébriste, tels que Caravage ou Adam Elsheimer, sont tous passés par Venise et ont connu l'art de cette ville. L'enjeu est donc de justifier la revendication de la spécificité du ténébrisme qui est au centre de cette étude et d'étayer ainsi sa position historique comme porteur d'une révolution esthétique.

### **Renaissance, maniérisme et Baroque : thème et variations**

Quelle est la position historique du maniérisme par rapport à la Renaissance et au Baroque, et plus particulièrement en ce qui concerne le problème du savoir ? En général, l'on peut distinguer deux approches de ce style : celle qui l'appréhende comme une réaction *anti-classique*, c'est-à-dire comme une dénégation de toutes les valeurs que représentait la Renaissance, et celle qui le considère au contraire comme une continuation naturelle et directe de ce dernier style. La première approche trouve son théoricien « classique » en Walter Friedlaender, dont l'article sur le maniérisme (où il est question surtout, il est vrai, du centre de l'Italie) s'appelle explicitement « le style anticlassique »<sup>2</sup>. Nous verrons plus tard comment cette approche a conduit à considérer les débuts du baroque comme une réaction anti-maniériste et donc comme une néo-Renaissance – un terme que Friedlaender lui-même propose, d'ailleurs (30) – mais pour l'instant examinons ses positions sur les premières apparitions du maniérisme. Selon Friedlaender, le propre de ce style, qui regarde plutôt vers le gothique, est une nouvelle liberté de l'artiste, le fait que l'art ne repose plus sur *un système* (24, 53), et l'espace irréel, « l'art de la composition tendant vers l'abstraction » (28). Friedlaender voit, certes, ce qui est déjà « maniériste » dans la Renaissance et ce qui est encore « renaissant » dans le maniérisme, mais il considère le nouveau style comme

---

<sup>1</sup> Sans oublier la Lombardie, terre natale de Caravage mais dont les liens avec son art sont souvent abordés sous l'angle exclusif du « réalisme » sans rapport direct avec l'invention du ténébrisme. Voir ch. 6.

<sup>2</sup> Friedlaender (1991) ; il s'agit de deux articles parus en allemand en 1925 (l'un d'eux prononcé déjà oralement en 1914), et publiés en anglais en 1957.

fondamentalement différent de son aîné, ne serait-ce qu'en étant moins logique et cérébral. Friedlaender ne parle pas des questions contextuelles, des raisons non artistiques qui ont pu créer un tel rejet des systèmes reçus, mais si l'on croit que l'art exprime ou figure en une certaine manière l'*épistémè* qui l'entoure, l'on ne peut pas échapper à la conclusion que pour Friedlaender le maniérisme serait l'expression artistique d'une dévalorisation des systèmes mentaux sur lesquels repose le projet humaniste, projet au cœur duquel se trouve la foi en la systématisation possible de l'univers et de sa connaissance par l'homme.

La théorisation du maniérisme que propose Daniel Arasse est diamétralement opposée à celle de Friedlaender, mais curieusement elle nous mène, par rapport à la crise du savoir, à la même conclusion : pour Arasse également (et, contrairement à Friedlaender, il le dit explicitement), le maniérisme est la face artistique d'une crise plus générale, politique, religieuse et morale mais aussi intellectuelle (1997, avec Andreas Tönnemann : 12-13). Ici également, le nom de l'ouvrage expose d'emblée sa position historiographique : en parlant de la *Renaissance maniériste*, Arasse ne laisse aucun doute sur la continuité entre les deux styles considérés longtemps comme antagonistes. La relation est là plus complexe que ce que peut suggérer la préfixe « anti » qu'utilise Friedlaender : selon Arasse, les formes maniéristes donnent « à l'harmonie équilibrée du classicisme une complexité paradoxale » (7-8). Le maniérisme se prête parallèlement à une « interprétation tragique et spiritualiste sur fond de crise de société » et à une « interprétation formelle, purement artistique, sur fond de civilisation de cour ». Evidemment, c'est la première facette qui m'intéresse davantage dans cette étude, car elle confirme ce dont on pouvait déjà se douter : l'univers renaissant est mis en crise longtemps avant 1600, le XVI<sup>e</sup> siècle tout entier est le théâtre de ce bouleversement, et l'art n'a pas pu se tenir en dehors de cet effondrement graduel, cet « ébranlement des certitudes » où « l'état d'esprit le plus diffusé ... est celui d'une incertitude radicale » (43-45). Frederick Hartt parle même d'une « névrose collective » qui serait la conséquence d'une « distorsion des relations qui existaient auparavant entre l'individu et les sources du pouvoir » (1963 : 222-223). Que l'avant-garde de l'art vénitien de l'époque, à savoir la peinture tardive de Titien (qu'elle soit maniériste ou pas), participe pleinement à cette atmosphère, cela va presque de soi, au moins depuis qu'Augusto Gentili a montré dans son *Da Tiziano a Tiziano* comment la production artistique du maître, quand sa vie touchait à sa fin, exprima une crise profonde de l'humanisme.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Gentili (1980) parle à ce propos d'une mutation historique, d'une discontinuité singulière (7), d'une « décadence » (107, 125, 189) et d'une « crise d'une classe dominante qui signifie également une crise de

Le troisième terme de l'équation, le Baroque, ne simplifie pas la donne. En effet, ses théoriciens classiques du début de l'histoire de l'art « scientifique », Heinrich Wölfflin et Aloïs Riegl, construisent une opposition entre Renaissance et Baroque qui ne porte que très peu d'attention au concept historique du maniérisme, mais qui attribue les débuts de l'art baroque à une période et à des protagonistes qui sont aujourd'hui considérés comme maniéristes voire proto-maniéristes. Pour Riegl (1993), les « pères » de l'art baroque sont Michel-Ange et Corrège, deux artistes bien antérieurs non seulement à l'éclosion du Baroque telle que l'on la conçoit aujourd'hui vers 1600, mais aussi aux grands maniéristes du XVI<sup>e</sup> siècle tardif. Il parle volontiers de « l'esprit de la Contre-Réforme » pour décrire certains courants de l'époque, mais sans expliquer véritablement comment celui-là finit par devenir le Baroque flamboyant que l'on connaît au siècle suivant ; il parle plus souvent – et mieux – de l'architecture que de la peinture, et il relègue le ténébrisme de Caravage à une catégorie isolée, qu'il appelle « naturalisme » et qu'il considère – brièvement (203-208) – moins comme la pierre angulaire de l'édifice de l'art baroque que comme un courant curieux et influent surtout hors de l'Italie.

Wölfflin, pour sa part, construit par deux fois une comparaison binaire entre Renaissance et Baroque, une polarisation dont l'importance ne pourrait être plus décisive pour des générations d'historiens de l'art à venir ; lui non plus n'a pas de place pour un troisième terme de la même envergure.<sup>4</sup> Le Baroque selon Wölfflin arrive à sa maturité pleine vers 1580 (1988 : 35) à Rome, tandis que Venise ne peut pas être considérée comme le théâtre d'un vrai développement (34), bien que certains des éléments que propose Wölfflin pour parler du nouveau style – l'art se libérant du dessin et du contour à la faveur des ombres et des lumières – évoque, nous le verrons, le *colorito* vénitien. Le style baroque n'est pas moins que « la dissolution de la Renaissance » (31), et il ne s'accompagne d'aucune théorie et d'aucun modèle (41).

La description du « Baroque » que propose Wölfflin est doublement étrangère au ténébrisme des environs de l'an 1600 : chronologiquement et en ce qui concerne la grande majorité des principes artistiques qui sont censés définir le nouveau style. Mais bizarrement, Wölfflin lui-même annonce la conclusion quelque peu décevante de son long développement sur le style pittoresque : « on ne peut plus fonder une étude du Baroque sur le concept du

---

l'imperturbabilité de sa culture » (94). C'est une crise *morale* d'abord, mais elle a des répercussions retentissantes dans le domaine du savoir.

<sup>4</sup> En effet, la célèbre liste de cinq dichotomies entre Renaissance et Baroque proposées par Wölfflin en 1915 dans les *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (1992), un ouvrage dont le titre même indique le caractère formaliste dépassant les périodes historiques de la Renaissance et du Baroque, est précédée de presque trente ans par le moins connu *Renaissance et Baroque* (1988), où un schéma similaire est évoqué.

pittoresque » (56). Ce qui deviendra en 1915 le premier des principes de tous les « baroques », et qui initie déjà en 1888 la discussion, n'est finalement que d'une pertinence limitée pour ce Baroque-là, le « vrai », du XVII<sup>e</sup> siècle. On peut y voir une preuve des hésitations et des tâtonnements d'un historien de l'art très jeune et confus ; mais peut-être est-il plus intéressant de repérer chez le Wölfflin de 1888 précisément les symptômes du mélange des genres qui voulait, assez longtemps, considérer comme « Baroque » à la fois le moment chaotique, saturé que l'on appellera plus tard le maniérisme, et l'effondrement de celui-ci dans le Baroque du nouveau siècle. En effet, l'énumération wölfflinienne des fondements du Baroque ressemble surtout à un entassement curieux de diverses caractéristiques du maniérisme romain post-raphaélesque, des développements tardifs de la Renaissance vénitienne, et du « véritable » Baroque annoncé par Caravage.

Ainsi le problème reste entier, et même de plus en plus insistant : si le maniérisme et le ténébrisme sont les expressions d'une même crise (à différentes étapes, bien entendu), si les frontières entre maniérisme et Baroque sont si perméables et floues, et si dans le premier nous pouvons déjà trouver l'obscurité comme moyen artistique de confrontation avec les nouvelles conditions historiques, quel est le propre du ténébrisme dit « baroque » ? En quoi se distingue la révolution qu'ont créée Caravage et ses contemporains dans l'art européen, cette innovation artistique qui, tout au long de cette étude, sera analysée, contextualisée et interprétée ? Après tout, l'idée selon laquelle Caravage n'a rien inventé après les grands artistes vénitiens n'est pas nouvelle : déjà l'artiste romain Federico Zuccari, dans une citation célèbre, dit à propos de la *Vocation de saint Mathieu* de Saint-Louis-des-Français à Rome qu'il n'y voit « pas autre chose que la pensée de Giorgione ». <sup>5</sup> Une analyse un tant soit peu détaillée de l'art maniériste du XVI<sup>e</sup> siècle, en l'espèce de la peinture créée à Venise (car c'est là-bas que le problème se pose le plus intensément), s'impose comme préalable.

### **Vénise, la ténébreuse**

La peinture vénitienne devient véritablement ténébreuse dans la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, avec le style tardif de Titien et les œuvres novatrices de Tintoret et de Jacopo

---

<sup>5</sup> Zuccari est cité par Baglione, le contemporain de Caravage qui lui a consacré une courte biographie. Ce texte, comme tous les autres documents de la réception de Caravage, se trouve dans Berne-Joffroy (1999 : 27 ; l'artiste est appelé ici Zucchero). Sur la citation de Zucchero, voir aussi Christiansen (1995 : 11).

Bassano.<sup>6</sup> Au même moment, leurs peintures acquièrent deux autres caractéristiques, dont le lien causal avec l'avènement des ténèbres reste à établir, mais qui sont de toute façon absentes, elles aussi, du maniérisme florentin et romain : une nouvelle texture, liée aux nouvelles techniques qu'utilisent les artistes, et une tendance non-discursive, même anti-discursive. Ce dernier constat mérite une clarification.<sup>7</sup>

La peinture vénitienne, traditionnellement fondée sur le *colorito* en défiant l'insistance florentine sur la primauté du *disegno*, a toujours été considérée comme appartenant au pôle non-discursif de l'appréhension des arts plastiques.<sup>8</sup> Jacqueline Lichtenstein retrace l'histoire de la peinture « coloriste » et de la philosophie qui l'a accompagnée comme une tentative continue « d'échapper à l'ordre et à la mise en ordre d'une rationalité purement discursive en insistant sur le rôle de l'émotion, du corps, du plaisir et de l'ornementation ... pour résister à un platonisme qui prétendait les condamner au nom de ses principes », un art « privilégiant les dimensions rhétoriques et esthétiques de l'apparence » (1999 : 65-66). Si le dessin est la représentation du regard analytique sur la forme, et donc du plaisir soucieux de connaissance, la couleur est la matière crue, informe, et l'élément non-mimétique du tableau (71, 73-74). Selon Lichtenstein, la « discursification » de la peinture a été la condition pour en revendiquer une dignité libérale et un statut intellectuel, et ce processus a eu lieu dans un moment historique précis, la Renaissance italienne, dont l'originalité « consiste bien dans la forme radicalement nouvelle du lien instauré entre la peinture et le discours » (156-157).<sup>9</sup> Evidemment, il s'agit de la Renaissance florentine, celle de Venise ayant été considérée tout au plus comme une version particulière, à la fois archaïque et avant-gardiste, de cet univers

---

<sup>6</sup> Véronèse, l'autre grand peintre vénitien de cette époque, utilise le plus souvent des tons clairs et lumineux, mais, un peu comme Annibale Carrache plus tard, il peint de temps en temps une toile surprenante d'obscurité. Cependant, vu le statut exceptionnel de ces œuvres, Véronèse restera hors du corpus de ce chapitre.

<sup>7</sup> L'école de Prague est un cas à part, car il s'agit d'une école considérée souvent comme maniériste et qui montre également une certaine prédilection pour les ténèbres (cf. Dacosta Kaufmann, 1988, surtout p. 40 : « An increasingly dark tonality is found in paintings by Heintz, Von Aachen, Spranger and Gundelach after about 1605 »). Cependant, étant donné sa position chronologique plus tardive, il faudra laisser de côté cette école, et surtout son système complexe des modes d'expression longuement commenté par Dacosta Kaufmann. Il faut noter également que du point de vue épistémologique on peut encore situer cette école dans l'univers renaissance-maniériste dans lequel, on le verra, je vois l'expression d'une saturation des savoirs.

<sup>8</sup> Il faut dire d'emblée que le concept du « discursif » ici employé est lui-même discutable, et ne s'applique certainement pas à tout discours verbal. Au contraire, il a été maintes fois démontré au cours des dernières décennies – surtout par la déconstruction et d'autres courants des études littéraires – à quel point le langage au sens propre est aussi confus, ambigu et trompeur que les média non verbaux. La peinture qui se voulait « discursive » s'est référée en tout cas à une idée plus schématique et simpliste du langage comme, *a fortiori*, du dessin. Ce qui est en jeu dans le « discursif » ici et, il me semble, chez Lichtenstein, n'est donc pas simplement tout discours possible, mais plutôt un concept proche du *logos*.

<sup>9</sup> Cassirer (1983 : 241) identifie dans le savoir de la fin de la Renaissance « une certitude intuitive » opposée justement à un savoir d'une « espèce purement abstraite, purement discursive ». Nous y reviendrons, car Cassirer en parle dans le contexte de Giordano Bruno, même s'il se réfère en général à « l'homme de la Renaissance ».

stylistique et philosophique. Et si « le dessin a toujours été ... le moyen privilégié pour donner une forme narrative à la représentation » (163), l'on voit s'instaurer, dans la théorie de l'art évoluant en Italie centrale et dans l'histoire de l'art qui décrit depuis lors la révolution de la Renaissance toscane, une trinité sacrée : *disegno* – narration (que l'on pourrait considérer comme une forme de discours) – *mimèsis*. La couleur en est exclue. La peinture devient une « poésie muette ... tributaire d'un langage qui lui rend son sens intelligible en lui prêtant une parole qui lui fait défaut » (164).

La Renaissance florentine bâtit un système discursif de peinture et se sert de Venise comme modèle antithétique, bouc émissaire rendant possible la mise en valeur à la fois du caractère novateur et de l'héritage classique de la « vraie » Renaissance. En revanche, la peinture qui valorise la couleur se voit attribuer une force de séduction, des pouvoirs qui « transgressent les limites que le sujet impose à la représentation et l'entraînent dans un plaisir qui n'est contrôlable par aucune règle et n'obéit à aucune loi. Un plaisir qui excède la sphère des discursivités ... le plaisir du coloris se dérobe à l'ordre linguistique des déterminations » (210). Ce genre de peinture, ou les interprétations qui parlent ainsi de la peinture – mais il y a sûrement un type de peinture qui se donne plus facilement à des interprétations d'un tel ordre – « rompt ... avec toutes les analyses de la peinture en termes de déchiffrement et de signification » et avec « les discussions portant sur l'adéquation de la représentation à un réel qui serait son origine », car « le coloris ne se prête pas à une lecture sémiotique », en n'étant pas « un signe ni un système de signes » (238).

Le caractère non-discursif, traditionnellement attribué à la peinture vénitienne, est surtout souligné depuis le nouveau souffle qu'a apporté Giorgione à l'art de la Sérénissime. Mais en quoi Giorgione a-t-il mérité une telle réputation? Regardons *la Tempête* (ill. 6) : il semble que deux choses dans ce tableau célèbre ont amené les historiens à le considérer comme « mystérieux », « obscur », bref comme un apogée de la peinture qui défie la clarté et l'interprétation. D'abord, les éléments inconnus, ou les incohérences, de l'iconographie : bien qu'on puisse très facilement *décrire* ce qu'on voit dans le tableau, on ne peut que difficilement l'interpréter : il s'est avéré impossible de trouver de manière indiscutable l'*historia* ou le programme initial. L'interprète malheureux se trouve, pour ainsi dire, coincé entre les deux premières étapes du parcours interprétatif panofskien.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Panofsky, dans sa fameuse introduction aux *Essais d'iconologie* (1967), distingue trois étapes du processus d'interprétation d'images : la description pré-iconographique, l'analyse iconographique et l'interprétation iconologique ; le schématisme de la division est souligné par le tableau qu'il en construit (31). En effet, Panofsky voudrait nous faire croire que l'identification préliminaire des objets peints est, d'un côté, claire et non ambiguë, et de l'autre, la base inévitable de toute interprétation ultérieure.



Frederick Hartt parla à ce propos d'un « nonsubject » (1994 : 585), et le tableau est effectivement depuis sa création une des proies préférées des iconographes de toutes sortes. Le mystère iconographique si caractéristique de l'art de Giorgione n'est pourtant pas d'ordre stylistique à proprement parler ; il appartient au domaine du représenté plutôt qu'à celui de la représentation qui nous intéresse ici.<sup>11</sup> Par ailleurs, ce n'est pas par cette qualité, qui reste plutôt personnelle et inimitable, que Giorgione gagna l'influence qu'on lui reconnaît dans l'histoire de la peinture vénitienne et de la peinture en général.

L'autre raison de considérer *la Tempête*, et beaucoup d'autres œuvres de Giorgione, comme un tableau qui se range du côté du non-discursif, est d'ordre stylistique, et c'est là que l'on peut avoir l'impression d'une étape préparatoire à la *pittura di macchia* (la peinture des taches) de Titien. Car c'est une caractéristique parallèle qui rendra cette dernière véritablement non-discursive : l'estompage du dessin et des lignes de contour, à tel point que parfois, vues de près, des surfaces entières de la peinture de Giorgione ont l'air de taches informes plutôt que de la représentation d'un objet quelconque. Mais cela aussi s'avère être une fausse piste, car il y a une différence profonde entre la fonction de ces taches chez Giorgione et ce qui se passera chez le dernier Titien. *La Vierge lisant* d'Oxford (ill. 7) peut servir d'exemple : c'est un tableau clairement divisé en deux registres, celui de la Vierge et de Jésus, qui semblent habiter un espace intérieur, et celui de la vue de Venise, qu'on repère par la fenêtre (ou la porte du balcon). Celui-ci est un paysage quasiment turnerien, où des bâtiments vagues s'estompent dans l'atmosphère lourde, et où les lignes de contour sont presque gommées ;<sup>12</sup> celui-là est en revanche classique, clair et net, et si nous ne connaissions pas la technique artistique de Giorgione, nous pourrions penser que le peintre a utilisé de

---

<sup>11</sup> C'est la raison pour laquelle certains critiques peuvent dire que Giorgione « montre le monde comme il apparaît » (Pietro Zampetti, 1978 : 91), ce qu'il n'aurait jamais été possible de dire de la peinture tardive de Titien, que Zampetti lui-même appelle « le vrai père de la peinture moderne » (97). Sylvie Béguin (1988) compare Giorgione aux Surréalistes, chez qui la même conjugaison de mystère iconographique et de clarté stylistique est évidente. Cela dit, d'autres historiens repèrent les racines de la peinture « vague » ou « estompée » du dernier Titien beaucoup plus tôt, déjà chez Giovanni Bellini et encore plus chez Giorgione. L'article d'Arthur Steinberg (1993 : 199-220) est significatif déjà par la conjugaison, dans le titre, de la notion de « blurred boundaries » et d'une période antérieure à celle de l'ultime Titien. Steinberg admet que les grandes innovations furent créées par Titien, mais affirme qu'elles apparaissent déjà chez Bellini. Il évoque également les contours non clairs de Giorgione, mais ne rend pas compte de la différence entre les registres du tableau chez celui-ci, différence qui, à notre avis, rend plus probable une explication *fonctionnelle* de l'estompage chez Giorgione (à savoir, la création d'une illusion de distance par la perspective aérienne). Par ailleurs, pour expliquer ces développements Steinberg a recours à une conjugaison quelque peu facile entre des contours indéfinis et un univers instable, et entre les *pentimenti* et une incertitude sur l'ordre de l'univers ou sur la place de l'humanité et du divin dans cet ordre. Ses intuitions me semblent convaincantes et elles vont en général dans le sens de mes propos, mais comme elles sont présentées de manière rapide et superficielle, la lecture donne l'impression d'un jeu sémantique qui n'arrive pas à bâtir un vrai portrait de l'univers mental de l'époque, et qui ne se confronte pas aux problèmes théoriques que toute liaison faite entre *Weltanschauung* et esthétique doit traiter.

<sup>12</sup> Mauro Lucco (1997 : 64) parle à propos de cette partie du tableau d'« une modernité si extraordinaire de touche qu'elle fait presque penser à une anticipation de Boccioni ».

manière fidèle un dessin parfait (l'importance donnée aux couleurs le trahit *in extremis*). La peinture de Giorgione ne remet pas en cause, en tout cas pas de manière radicale, le régime traditionnel de la *mimèsis* qui domine l'art de la Renaissance. L'estompage du registre « lointain » du tableau est en fait la conséquence d'une technique, typiquement nordique (avant qu'elle ne devienne, par le biais d'Antonello de Messine et de Giorgione lui-même, typiquement vénitienne), qui envisage de rendre l'imitation du réel encore plus efficace : la perspective atmosphérique. Les objets lointains sont estompés précisément pour apparaître distants, pour créer l'illusion d'un espace tridimensionnel sur une toile plate. Il est vrai qu'il s'agit d'une méthode moins rigoureuse, plus souple, que la perspective linéaire toscane, mais elle demeure toutefois une simple *méthode* pour représenter les objets de la réalité – qui peuvent être tirés d'une *historia* préalable ou en tout cas servir de base à une reconstruction narrative par le spectateur – en créant une illusion optimale. Le cas du dernier Titien et, en revanche, très différent, et la rupture artistique qu'il introduit beaucoup plus radicale.

### **Vasari regarde Titien – mais de loin**

C'est le biographe emblématique des artistes de la Renaissance, Giorgio Vasari, qui nous montre, dans son célèbre compte-rendu du dernier style de Titien, comment le peintre vénitien a révolutionné la peinture et ses présuppositions de manière beaucoup plus radicale que Giorgione. Car c'est le dernier Titien qui a véritablement franchi les limites discursives de la peinture et qui a amené la peinture vénitienne dans ce territoire auquel Lichtenstein consacre son ouvrage ; c'est Titien qui est allé jusqu'au bout en tirant les conclusions inévitables d'une tradition artistique qui s'était fondée sur les pouvoirs du *colorito* sans avoir effectué la remise en cause de la *mimèsis* qui devait en être logiquement le corollaire.<sup>13</sup> Titien est le premier à explorer les possibilités expressives des nouvelles techniques, et vers la fin de sa vie, comme le remarque David Rosand, il semble « avoir surmonté les contraintes imitatives de son art » car le coup de pinceau « instaure son ordre à lui » sans obéir à la nature (1993 : 100, 118). La question de l'appartenance de Titien à l'« école » maniériste reste ouverte, et se trouve hors des limites de mon propos; il suffit de dire que même si Titien lui-même n'a jamais été maniériste à proprement parler, les maniéristes vénitiens ont tous été, jusqu'à un certain point,

---

<sup>13</sup> Sur la relation entre l'art de Giorgione et la peinture de Titien, encore au début de la carrière de celui-ci, cf. Gentili (1980 : 39). Pour Gentili, malgré l'abondance de peintres « giorgionesques », Titien est le seul vrai héritier de Giorgione, dans la mesure où il connaît bien et de l'intérieur son langage et sa technique, et s'en sert – c'est le principal – au moment même où il les renverse, les déclare épuisés.

« titianesques ». <sup>14</sup> Le maniérisme vénitien était probablement la réponse à la même crise qui était à l'origine du maniérisme de l'Italie centrale, et partageait avec celui-ci certains éléments, notamment le développement de « manières » et d'un art auto-réflexif. Cependant, à Venise, le maniérisme s'est développé indépendamment, du point de vue stylistique, en prenant comme fondement certaines positions traditionnelles de la peinture et de la culture vénitienne. Nous verrons plus loin que dans l'art du XVI<sup>e</sup> siècle en général la réaction aux crises se fait dans les limites données de la culture et de la pensée existantes (ce sera tout le contraire dans l'art autour de 1600), et que par conséquent les styles dépendent donc de ce que rend possible l'environnement local ; l'art vénitien de l'époque ne fait pas exception à cette règle. Vasari, en tout cas, en étant certes maniériste mais florentin et de surcroît adhérent fervent du *disegno*, n'a pas vraiment compris quel était l'enjeu dans la peinture de Titien. C'est précisément son incompréhension qui nous montre à quel point la *pittura di macchia* était novatrice, d'autant plus que son analyse est devenue l'une des clés le plus souvent utilisées par les historiens de l'art, jusqu'à nos propres jours, pour rendre compte de la tournure si étrange prise par la peinture de Titien à la fin de sa carrière.

Le fameux passage de Vasari sur la peinture tardive de Titien explique la bonne approche de cette peinture, au sens propre et figuré du mot « approche » : « Il est vrai que, dans ces tableaux, Titien observa une méthode complètement différente de celle qu'il avait suivie dans sa jeunesse : ses premières productions se distinguent par un fini incroyable, qui permet de les regarder de près comme de loin ; ses derniers ouvrages, au contraire, sont traités à grands coups de pinceau, de sorte que de près on ne peut pas les voir, et que de loin ils paraissent parfaits ». <sup>15</sup> Vasari, qui appartient à la tradition florentine du *disegno* et de la peinture *discursive*, et qui a contribué activement à la codification et à la sacralisation de cette tradition, n'est pas réellement apte à comprendre la nouvelle manière de peindre créée par

---

<sup>14</sup> Selon Arasse (1997 : 335), Venise connaît une « crise maniériste », à laquelle on peut lier la peinture tardive de Titien comme une réaction reportée. Il reste à savoir si Venise a connu la même crise qui a produit ailleurs le maniérisme, ou si c'est l'apparition de maniérisme lui-même, en provenance des autres parties de l'Italie, qui entraîne une crise dans l'art vénitien. Pour David Rosand (1993 : 77), la *pittura di macchia*, avec l'attention qu'elle rend aux points de couleurs, aux éléments picturaux « purs », à la surface et à la technique, reporte l'effet de l'illusion mimétique ; le coup de pinceau témoigne de la réalité de l'artifice pictural et de la présence de l'artiste. Cela n'est pas sans rapport avec la notion de maniérisme comme « art de l'art », développée par Robert Klein et citée (et critiquée) par Arasse (1997 : 12-13).

<sup>15</sup> J'ai modifié quelque peu la traduction française (Vasari 1999 : 369) du texte italien (1906 : 452) : « Ma è ben vero che il modo di fare che tenne in queste ultime, è assai diferente dal fare suo da giovane : con ciò sia che le prime son condotte con una certa finezza e diligenza incredibile, e da essere vedute da presso e da lontano ; e queste ultime, condotte di colpi, tirate via di grosso e con macchie, di maniera che da presso non si possono vedere, e di lontano appariscono perfette ». La formule « on ne voit rien » utilisée par Leclanche pour traduire « non si possono vedere », est à mon avis discutable et change quelque peu le propos de Vasari. Même la traduction littérale « ne peuvent pas être vus » ou « ne peuvent pas se voir » donne une idée plus précise de la phrase vasarienne, où il s'agit moins de l'objet à voir que de l'acte même de la vision. C'est justement l'idée que voir ces peintures de près est *impossible* qui est frappante.

Titien.<sup>16</sup> Il est frappant que pour Vasari, le regard de près n'est pas seulement dépourvu de sens ou de beauté, il est tout simplement *impossible*. Pour Vasari, comme pour Alberti avant lui, la peinture transmet une *historia*, un récit, une imitation des choses et des événements (même si ceux-ci sont idéalisés). C'est une peinture dont chaque partie peut être décrite, dont on peut rendre compte verbalement. Comme le dit Daniel Arasse à ce propos, « Vasari confirme le primat de l'ordre des signes dans la représentation mimétique » (1996 : 275). La couleur, dans ce cas, n'a pas de valeur intrinsèque. En revanche, la *pittura di macchia* n'est pas qu'une nouvelle méthode pour inciter, chez ceux qui la regardent de la bonne distance, une meilleure illusion de réalité, plus crédible encore que tout ce qui l'a précédée. Ce n'est pas un hasard si aucun critique d'art vénitien, ni Titien lui-même, ne nous avertit que cette peinture doit absolument être regardée d'une certaine distance.<sup>17</sup> En effet, pour Titien et ceux qui l'ont compris, ces instructions sont, tout simplement, arbitraires et donc fausses. La *pittura di macchia* est justement cet « appareil magique », qui donne au spectateur un double plaisir : celui de la représentation si l'on regarde de loin, et celui, non discursif, non descriptible mais non moins intense, des taches de couleur. C'est la coexistence des deux qui bouleverse, mais contrairement à ce que dit Vasari, la magie ne se résume pas à ce qu'un tas informe de couleurs donne, si on s'éloigne, une illusion de réalité ; au contraire, l'informe est en soi un objet esthétique, et l'appréciation de cet art exige une oscillation constante du regard entre les deux manières de voir.<sup>18</sup> Le contraste est saisissant avec la Renaissance du centre de l'Italie qui, influencée par l'académie platonicienne et par Ficin en particulier, voulait « (b)annir du monde toute trace *d'informe*, discerner sa participation possible à la forme » (Cassirer 1983 : 89).

Tout cela est bien connu : Titien a inauguré une sorte de peinture « demi-abstraite », où la fonction mimétique n'assujettit qu'à moitié la technique picturale. Comme le dit élégamment André Chastel, Titien a créé « des œuvres qui ne peuvent plus être décrites », une peinture qui a une certaine indépendance à l'égard des programmes, et cela, entre autres, « en

---

<sup>16</sup> Sur l' « académisme » (avant la lettre) et le conservatisme de Vasari, voir surtout Didi-Huberman (1990 :65-103).

<sup>17</sup> Le décalage que l'on repère parfois entre les œuvres et les textes de la même période n'est pas nécessairement étonnant. Comme nous rappelle Gentili (1980 : 41), par exemple, les messages subversifs par rapport à la culture humaniste, portés par les images, n'existent pas toujours dans les sources écrites ; la relation entre les deux *media* n'est pas aussi simple ou directe qu'on peut le croire à première vue.

<sup>18</sup> « L'informe », en tant qu'objet esthétique, est un terme quelque peu anachronique ici, car il est surtout lié au modernisme du XX<sup>e</sup> siècle et à l'interprétation qu'en ont fait Georges Bataille et, ensuite, Bois et Kraus (1997) et Didi-Huberman (2000b). Son utilisation pour parler de la peinture vénitienne du XVI<sup>e</sup> siècle n'est pas pour autant arbitraire : un lien généalogique peut être esquissé entre la *pittura di macchia* de Titien et l'invention, trois siècles plus tard, de l'art abstrait, car dans les deux cas les formes et les couleurs elles-mêmes s'affranchissent de la référence figurative.

*défiant* l'ekphrasis » (car le contexte est la comparaison de la peinture avec la poésie).<sup>19</sup> Il incarne alors « la culture non discursive, non littéraire et pourtant poétique, de Venise » (24). Disons déjà que c'est cette ambiguïté par rapport à la représentation et à la fonction discursive de la peinture qui a nourri la peinture ténébriste à l'époque du Caravage, et dont les artistes ténébristes autour de 1600 étaient les héritiers. En revanche, la *différence* profonde entre les deux styles est à chercher ailleurs.

La *pittura di macchia* est du point de vue technique à l'origine des conquêtes des ténèbres dans la peinture du dernier Titien. Il s'agit d'une obscurité qui, comme nous le verrons aussi dans la peinture ténébriste, n'a plus de fonction mimétique, car elle devient une marque stylistique plutôt qu'une conséquence de l'*historia*. Cependant, dans ce cas il est même possible de dire que cette obscurité n'est pas un effet voulu, mais qu'elle est un produit inévitable de la nouvelle technique qu'adopte Titien. Il faut donc s'interroger sur la nature concrète de la peinture ténébreuse maniériste à Venise et sur sa genèse.

La peinture vénitienne était, au moins depuis Giorgione, caractérisée par l'application des couleurs directement sur la toile, sans esquisses préparatoires. Le geste même du peintre devient plus libre et spontané, mais inévitablement les *pentimenti* abondent. Les corrections appliquées directement sur la toile ne créent pas nécessairement un effet visible, mais chez Titien, au fur et à mesure que le temps passe, les *pentimenti* se multiplient tellement, deviennent une telle obsession, que la peinture ressemble à un champ de fouilles archéologiques : les différentes étapes de la peinture coexistent, l'une au-dessus de l'autre. Si à l'époque de Titien on ne pouvait pas utiliser les technologies modernes pour regarder *derrière* la couche supérieure de peinture, ce processus a créé toutefois un résultat visible, et même tactile : la *texture* de la peinture est devenue granuleuse, rugueuse et opaque.<sup>20</sup> Et la couleur est devenue de plus en plus foncée, frisant le noir.

Ici il faut rappeler quelques fondements du système général des couleurs, qui est en fait un double système. Si on considère la couleur comme un matériau, si on met en valeur l'essence physique, tactile, tridimensionnelle de la peinture mélangée sur la palette et ensuite

---

<sup>19</sup> Chastel (2000 :17). L'auteur cite également (21) une phrase intéressante de Goethe sur la « pure visibilité » de la peinture titianesque, où l'écrivain allemand dit que devant cet art « wir fragen nicht nach wie und warum », c'est-à-dire que nous ne devons pas chercher « derrière » le tableau une quelconque explication formulable.

<sup>20</sup> Même si cela n'est pas toujours vrai en pratique, très vite se développe une *esthétique* d'une telle texture, un « trompe-l'œil » de rugosité, qui persiste en tant que phénomène visuel dans des peintures qui, vues de près, se découvrent plutôt lisses (un cas extrême d'un tel trompe-l'œil de nos jours sont les peintures de l'artiste britannique Glenn Brown). Pourtant, même les tableaux tardifs de Titien dont la texture, vue par nos yeux à nous (habitué aux Van Gogh et aux Pollock) , paraît relativement lisse, pouvaient être d'une « voluminosité » frappante pour leur spectateurs contemporains. Il suffirait de les comparer aux peintures renaissantes, dont la surface se voulait, pour incarner la métaphore célèbre, plate, et donc absente, comme une fenêtre.

posée sur la toile, alors l'accumulation des couleurs, le mélange de *toutes* les couleurs, donne en fin de compte le *noir*.<sup>21</sup> Dans ce cas, le blanc (de la toile) est comme le vide, l'absence de couleur, et le noir, comme le mélange de toutes les teintes. Et c'est précisément le cas de la tradition artistique vénitienne qui, au lieu d'appréhender la couleur comme une essence abstraite, comme une espèce de lumière, l'a toujours considérée dans toute son épaisseur, a exalté toute sa matérialité concrète – Rosand parle par rapport à Titien d'une « matérialité affichée de la surface » (1993 : 85). Il n'est pas sans rapport avec cette idée de rappeler que Titien peignait souvent, à la fin de sa vie, avec les doigts, ce qui implique une approche très matérielle et directe de la peinture.<sup>22</sup> Cela ne veut pas dire que la lumière n'a pas d'importance chez Titien, loin s'en faut : comme le montre encore Rosand (1975), le peintre a utilisé à la perfection la lumière comme forme et symbole à la fois, héritage du XV<sup>e</sup> siècle nordique. Mais il est intéressant de noter que pour le démontrer Rosand se concentre sur les peintures à thèmes religieux, et en particulier de la première période de la carrière de Titien. Lorsqu'il arrive à des exemples plus tardifs, la matérialité « contamine » tellement la composition que l'auteur est obligé, afin de déchiffrer le symbolisme lumineux d'une œuvre, de se référer à une gravure qui en clarifie les détails. Car la lumière elle-même est redevenue, en l'occurrence dans l'*Annonciation* de San Salvatore à Venise, de la peinture – pas seulement dans le sens de « painting » mais aussi, et surtout, dans le sens de « paint », la substance que l'anglais de Rosand distingue fort utilement de la forme d'art qui manipule ce matériau.

Nous allons voir que pour le ténébrisme « baroque », qui malgré ses liens avec Venise et ses tendances anti-discursives a son point de départ dans une tradition toute autre, les choses ne sont plus ainsi. La couleur étant considérée comme une entité abstraite, un type spécifique de lumière, la situation s'inverse : lorsqu'il s'agit de lumières colorées, c'est le blanc qui est le résultat du mélange de tout le spectre des couleurs, tandis que le noir devient le vide, la « non-couleur ». Si la pleine lumière est blanche, l'obscurité est l'absence de couleur. Le noir devient par conséquent la représentation du vide, du rien. Quand la peinture et la couleur sont appréhendées d'un point de vue diamétralement opposé, la signification du noir doit être modifiée drastiquement.

Revenons à la *pittura di macchia*, et d'abord à Titien. Un tableau comme *Le Châtiment de Marsyas* de Kromeríz (ill. 8) peut nous servir d'exemple parfait. Nous voyons

---

<sup>21</sup> Il est intéressant de noter que selon Rosand (1993 : 88), chez Giorgione la situation est opposée : c'est dans les zones les plus claires, blanches, de la toile que la matière est la plus épaisse (Cf. aussi Rosand, 1997 : 12-13).

<sup>22</sup> Il convient d'y voir un lien avec la philosophie matérialiste, une tradition dans laquelle Ernst Bloch (1972 : 507-512) insère la pensée de Giordano Bruno, un contemporain du dernier Titien et le protagoniste des chapitres 2 et 3 *infra*.

d'abord qu'ici, il n'y a plus de distinction entre les registres du tableau du point de vue de la clarté et de la texture picturale : contrairement à Giorgione, Titien renonce partout aux contours clairs et préfère les taches floues même pour les objets ou les personnages les plus proches ; il n'y a pas de différence entre les techniques d'exécution des figures humaines et du fond, qui comprend le ciel lointain et quelques arbres. Ce fait incita d'ailleurs certains critiques, tels que Charles Hope, à constater que le fameux « dernier style » de Titien n'a jamais existé, et qu'il s'agit d'une fiction inventée par des historiens modernes de l'art, incapables d'abandonner leurs propres conceptions de l'art, totalement différentes de celles qu'a pu avoir Titien. Pour Hope, les dernières peintures du maître vénitien sont tout simplement inachevées.<sup>23</sup> D'autres critiques ont au contraire souligné la singularité du style ultime de Titien.<sup>24</sup>

### **Titien et la chair ténébreuse**

Mais une autre caractéristique de ce tableau, commune à la plupart des peintures de cette étape de la carrière de Titien, est encore plus pertinente pour mes propos : c'est la teinte noirâtre, ou plutôt brune, qui domine toute la surface peinte. Cette couleur, loin d'être une imitation de l'apparence réelle, « véritable » des objets ou, encore moins, une idéalisation de la réalité, une couleur « belle » ou « expressive » conçu pour le plaisir des yeux, pour la délectation du spectateur (comme souvent chez le premier Titien), est la conséquence, peut-

---

<sup>23</sup> Hope (1980: 161-165). Plus de vingt ans plus tard, Hope insiste encore sur cette position dans le catalogue de l'exposition *Titian* à la National Gallery de Londres (2003:27-28), où il dit : « ... the more sketchy works in his so-called late style, however strong their appeal to modern taste, are unfinished ». L'approche de Hope est doublement contestable : d'abord, il fonde en partie ses hypothèses sur les témoignages des contemporains de Titien, surtout la célèbre description de Palma il Giovane, citée par Boschini (et par là même déjà indirecte !), sur les méthodes de travail du peintre, au lieu de regarder les tableaux eux-mêmes ; mais en outre il admet dans d'autres textes que ces récits sont souvent « confusing and in important respects misleading » (1993 : 167). Il semble ignorer le fait que parfois les contemporains de Titien n'ont pas pu comprendre ses dernières œuvres à cause de leur nouveauté éclatante, et ont cherché à les expliquer dans les termes qui leur étaient disponibles. Par ailleurs, La quête que mène Hope pour trouver la vérité historique, pour prouver que Titien n'eut pas l'intention de produire un tel style novateur, est problématique : alors que cette « vérité », se cachant peut-être dans l'âme du peintre, ne sera jamais plus que l'objet d'hypothèses plus ou moins sauvages, l'existence des tableaux peints de ce style nouveau et leur influence postérieure sont des faits incontestables. Nous ne saurons jamais si Titien a agi intentionnellement lorsqu'il a « inventé » la *pittura di macchia*, mais il est évident, comme d'ailleurs admet Hope lui-même, que le rôle de celle-ci dans le développement de l'art a été considérable. Augusto Gentili s'oppose d'ailleurs à cette idée d'« inachevé », en disant que c'est une « categoria discutibile sempre, e particolarmente fuor di luogo a proposito di Tiziano, essendo fortunatamente chiare le testimonianze sulla sua ultima maniera ; sulla sua tecnica frammentata fatta di colpi di spatola e di dita... » (1980 : 143). Voir aussi, dans le catalogue cité ci-dessus l'essai de Jill Dunkerton, (2003 : 59), où les conclusions sont opposées à celles de Hope dans le même tome.

<sup>24</sup> Cf. Gian Alberto Dell'acqua (1978 : 71). Dell'acqua parle aussi de l'autonomie de la matière que Titien ne rabat plus sur le discursif et le mimétisme (81). Il fait une référence intéressante à la fonction poétique selon Roman Jakobson, qui comprend ambiguïté et auto-réflexivité, deux éléments qu'il trouve dans le style du dernier Titien.

être non voulue, de sa nouvelle technique de peinture. C'est la couleur d'une saturation picturale, de l'accumulation de toutes les couleurs jetées l'une sur l'autre ; c'est le chaos des couleurs incarné dans la chair. Il est intéressant de rappeler à cet égard que cette couleur, dans ses variantes plus claires, est justement la couleur de la chair ; dans *Le Châtiment de Marsyas*, celle-ci, déchirée, souffrante mais sensuelle, est aussi l'objet même de la peinture, le thème de son *historia*, et Titien achève ainsi une unité rare entre style et contenu.

Cela n'est pas fortuit, évidemment, car le choix de thèmes par le vieux Titien est très souvent fait de sorte que la fragilité de la chair, sa matérialité et sa sublimité, soient au cœur de la représentation, et gagnent une force inouïe par la conjugaison avec le caractère charnel du style. Un exemple parmi beaucoup d'autres en est *La mort d'Actéon* de Londres (ill. 9) ; comme le dit Gentili par rapport à *Actéon* et à *Marsyas*, « Ce n'est pas un hasard ... si justement dans ces deux œuvres, où les protagonistes sont physiquement démembrés, le 'démembrement' de la texture picturale atteint un sommet : ce n'est donc pas une solution purement et simplement technique, mais une métaphore très claire qui souligne l'ultime signification des deux peintures et indique ainsi à l'expérience artistique un destin d'inactualité et de mort ».<sup>25</sup> Dans le cas d'Actéon, il n'est pas fortuit que le mythe ait aussi été interprété, notamment par Giordano Bruno, comme une allégorie des dangers et des profits potentiels d'une vraie recherche du savoir, qui ramène le « chasseur » de connaissances à une conversion de soi en l'objet du savoir. Mais il faut attendre les années 1580, au moins une décennie après l'achèvement du tableau de Titien, pour qu'une telle interprétation optimiste du mythe tragique voie le jour ; il est difficile de voir dans cette peinture un rapprochement quelconque de la vérité divine, tant elle est chaotique, sombre et obscure dans les deux sens du terme : ténébreuse mais aussi par endroits impossible à déchiffrer. J'examinerai plus loin en détail l'épistémologie de Bruno (ch. 2 et 3), et nous verrons à la fois à quel point ce qui semble ici être un optimisme épistémologique est fortement compliqué par certaines positions de Bruno lui-même, et pourquoi la peinture qui incarnerait ses idées du savoir commence à s'éloigner de ce que fait Titien du même mythe d'Actéon.<sup>26</sup>

Un autre cas, encore plus complexe, est l'ultime *Pietà* (ill. 10), où malgré l'unicité générale de texture la figure du Christ surgît comme élément à part ; il est composé de taches informes, plus rudimentaires encore que le reste du tableau, soulignant sa matérialité en tant

---

<sup>25</sup> Gentili (1980 : 159-160) : « Non è un caso... che proprio in queste due opere, dove i protagonisti sono fisicamente smembrati, giunga al massimo grado lo 'smembramento' del tessuto pittorico : non pura e semplice soluzione tecnica, dunque, ma metafora lucidissima che sottolinea il significato ultimo dei due dipinti e addita intanto all'esperienza artistica un destino di inattualità e di morte » (La traduction française est la mienne).

<sup>26</sup> L'analyse de Bruno se trouve dans son dialogue épistémologique par excellence, *Les fureurs héroïques* (1999 : 390-394). Voir aussi Dargon (2007 : 98-99).



que morceau de peinture plutôt que sa similarité avec la vraie chair humaine, défiant la « bonne » *mimèsis*, et c'est justement ce rendu-là qui dialectise la nature complexe, humaine-divine, de Jésus. L'Incarnation constitue, après tout, le thème et le mystère de cette peinture, comme de toute œuvre montrant la mort du fils de Dieu. L'essence apparente de la peinture est remise en cause et perd son caractère évident, nous rappelant ainsi qu'au cœur de la peinture et du Christianisme gît le même mystère – celui de l'Incarnation, de l'esprit devenant une entité physique.

Johannes Wilde souligne le lien entre ces effets de couleur et de texture et une certaine illisibilité de la peinture, une subversion de la discursivité du *disegno* : dans *Le Châtiment de Marsyas*, dit-il, les couleurs sont « si sombres qu'on a peine à lire la composition dans l'original », et dans *le martyre de saint Laurent* « il est difficile sur place d'y voir plus que des taches de lumière dispersées ». <sup>27</sup> Pour Rosand, la peinture tardive de Titien reste indéfinie du point de vue formel, et par conséquent elle exige, de la part du spectateur, une « projection imaginative », qui consiste à unir la perception tactile et visuelle en une expérience globale, ce qui crée un rapport dialectique entre la réalité de la surface et l'illusion d'un espace qui est « derrière », et entre l'opacité de la surface et sa supposée transparence (1990 : 94). Arasse, en évoquant Balzac, nous rappelle « comment le travail de la matière picturale qui finit par recouvrir le dessin peut constituer la cause directe de l'obscurité de l'image achevée » (1976 : 149), le mot « obscurité » entendu ici dans le deux sens, celui, concret, des ténèbres et celui, métaphorique, de l'inintelligibilité ou l'illisibilité.

Arasse propose, pour conceptualiser la dialectique matière-sens ou pictural-discursif, si complexe chez Titien, la notion très utile de *signification figurative*. Le sujet est occulté par l'acte même du peintre, mais au lieu de voir dans cette pratique l'obstacle à l'apparition d'une signification, Arasse la considère comme un élément porteur de sens. L'image est comprise comme « l'acte de manifestation d'un esprit plutôt que symbole donné à déchiffrer », ce qui est totalement neuf dans une culture où « l'intelligible est discursif ». <sup>28</sup> Ce n'est pas un hasard si la signification chez Titien, ainsi comprise, devient « mystérieuse », « secrète », une sorte de savoir ésotérique et hermétique. Comme le dit Arasse, « dans une culture où le discursif est roi – et donc l'iconographie apparemment reine pour l'interprétation du 'discours' de l'image – la pratique picturale concrète, avec son maniement plastique de figures et de couleurs, a une position particulière, et apparaît à plusieurs reprises comme une source d'obscurité et

---

<sup>27</sup> Wilde (1993 : 213, 223). Selon Dell'acqua (1978 : 83), Titien a parfois créé parfois deux versions de la même composition, l'une facilement lisible, claire et « achevée », destinée au commanditaire, l'autre une « symphonie chromatique » plus personnelle.

<sup>28</sup> Arasse (1976 : 150-151), qui cite Robert Klein.

d'incompréhension, tout en étant précisément le fait d'une personnalité artistique exceptionnelle, d'un 'génie' » (153). Il est donc évident que toute tentative de traiter Titien du point de vue strictement iconographique – le travail de Panofsky (1969) en est exemplaire car explicite – est vouée à l'échec si l'on veut comprendre profondément le propre de l'art titien. Arasse distingue deux niveaux de signification – le « sujet », qui peut être déchiffré par l'iconographie, et le « contenu ». C'est justement le propre de la peinture de pouvoir « instaurer le rapprochement des deux espaces et, donc, de faire voir ce qui dans le monde serait vêtu ou caché » (1976 : 154). L'interprétation de la peinture, de manière étonnamment similaire à l'interprétation des rêves chez Freud, tient désormais à une « condensation figurative des significations ». Arasse souligne néanmoins que le nouveau système de signification figurative qu'« invente » Titien tarde à trouver son équivalent dans le discours sur l'art (157) ; cela est vrai encore vers 1600, et tient peut-être à la difficulté, pour un discours verbal et systématique, de théoriser une subversion générale du discours lui-même, de tout discours en tant que tel.

La peinture tardive de Titien est donc une peinture pleine, saturée, où chaque partie de la surface est articulée : une peinture de la multitude, de la pluralité.<sup>29</sup> Cette caractéristique est fortement liée à sa réticence envers tout ce qui est d'ordre discursif, même si nous verrons plus tard que cette conjugaison n'est qu'une des possibilités pour imaginer une peinture non-discursive. Quoiqu'il en soit, ce style rappelle évidemment la fameuse « horreur du vide » (*horror vacui*), notoirement caractéristique de la peinture maniériste.<sup>30</sup> Qu'il s'agisse d'objets représentés ou de taches informes, peu importe :<sup>31</sup> du point de vue visuel ainsi qu'en ce qui concerne la texture, il y a *quelque chose* partout dans le tableau, quelque chose à voir, à regarder, à contempler.<sup>32</sup> N'en déplaise à Vasari, les taches sont là pour que le spectateur les regarde, et la noirceur est toujours faite de l'accumulation de ces taches, multicolores et expressives, qui se donnent à voir. Le caractère relativement homogène de cette peinture, du

---

<sup>29</sup> Gentili parle de saturation à l'égard des œuvres du début de la carrière de Titien, mais il s'agit, significativement, d'une « saturazione concettuale » (1980 : 23) et non pas visuelle.

<sup>30</sup> Cf. Arasse (1997 : 407).

<sup>31</sup> C'est sur cette base qu'il faut rejeter des arguments courants tel celui que suggère Bruce Cole (1999 : 182), selon lesquels dans la peinture tardive de Titien (l'exemple en serait *La mort d'Actéon*) il y aurait « un minimum de détails » et l'emphase porterait plutôt sur « l'essence de ce qui est représenté ». En fait, cette peinture est pleine de « détails », mais ils ne sont pas des détails figuratifs, mimétiques.

<sup>32</sup> Panofsky (1969 : 15) explique que l'espace chez Titien (comme d'ailleurs, selon Friedlaender, chez tous les maniéristes) est construit à partir des objets, ce qui est opposé à la pratique renaissante de distribution des objets dans un espace préexistant. Cela explique aussi pourquoi Titien ne peut pas peindre d'espace vide – sans objets ni entités abstraites : en ce cas, il n'y aurait plus d'espace du tout.

point de vue de la texture, a été souvent évoqué.<sup>33</sup> En revanche, l'unité entre fond et figures disparaît totalement dans la peinture ténébriste baroque, fondée, quant à elle, précisément sur les contrastes entre les parties du tableau, entre le plein et le vide, entre la lumière et l'obscurité.

### **Les multitudes de Bassano**

Certains des contemporains de Titien, plus jeunes que lui, notamment Tintoret et Jacopo Bassano, ont adopté, eux aussi, la *pittura di macchia*, en insistant sur cette *saturation* et sur les effets de couleur qu'elle produit, mais en amenant leur art vers de nouvelles possibilités picturales.

Jacopo Bassano développe, à peu près au même moment que Titien, un style qui subit l'influence évidente du grand maître vénitien, même si nous ne pouvons pas nous attarder ici sur le caractère général de ce lien de filiation, compliqué et peut-être moins unilatéral que l'on tend à penser.<sup>34</sup> Sans poser la question de l'appartenance de Bassano au mouvement maniériste, l'on peut constater que sa peinture tardive montre une variante très intéressante de la peinture « saturée ». <sup>35</sup> Chez lui, la saturation commence déjà au niveau figuratif et thématique du tableau, une tendance qui, nous le verrons, devient encore plus prononcée dans certaines œuvres de Tintoret, notamment les fresques de la *scuola di San Rocco*. La composition renaissante avec son nombre limité de figures, que l'on pouvait organiser harmoniquement et contempler isolément, disparaît en faveur d'une multitude de figures, d'actions et de détails, qu'on ne pouvait voir auparavant que dans la peinture des pays du nord et, justement, à Venise dans les compositions colossales d'un Carpaccio. Mais la différence entre cette tradition vénitienne et la multitude de Bassano réside précisément dans le fait que celui-ci conjugue l'amas de détails mimétiques avec une technique de *pittura di macchia* qui

---

<sup>33</sup> Par exemple par Johannes Wilde (1993 : 203, 210). Selon Wilde, nous pouvons voir ici « la communion de toutes les choses créées » (p. 219) ; Cole affirme (1999 : 194), que dans *Le châtement de Marsyas* « there is virtually no background ». Cf. aussi Valcanover (1993 : 602).

<sup>34</sup> Au lieu d'influence, peut-être vaudrait-il mieux parler d'« inspiration », comme le fait, par exemple, Bernard Aikema [1996 :4]

<sup>35</sup> Jean Habert affirme qu'en 1547 Bassano est « désormais acteur indépendant du mouvement maniériste », ce qui durera une dizaine d'années (1998 : 18). Pour Pietro Zampetti (1957 : XXVII-XXIX), l'originalité de Bassano est due à la crise maniériste, sans laquelle il serait resté un peintre provincial marginal. Selon W. R. Rearick (1992 : LXXX) Bassano « ne fut pas un maniériste au sens strictement défini et historique du terme ». En revanche, S.J. Freedberg (1996-1997 : 13) affirme que Bassano a été un des représentants les plus typiques du maniérisme de la région de Venise, mais que plus tard son style est devenu moins artificieux. Le mouvement de Bassano en dehors du maniérisme est souligné par Zampetti qui décrit un tableau de 1553 comme « quasi... un Caravaggio avanti lettera » (XXXI) et également par Habert (23-25) qui repère vers la fin de la carrière du peintre un apaisement et une simplification – nous montrerons plus tard que le deuxième processus, au moins, peut être liée à l'art des ténébristes baroques.

fait que la saturation de la description – qui est mimétique mais non, pour reprendre les termes d’Alpers, narrative, car elle franchit les limites de l’*historia* — trouve son écho dans une saturation abstraite de taches et couleurs.<sup>36</sup> La saturation explique l’utilisation toujours plus intensive des tons terreux (Habert 1998 : 19). La peinture de Bassano abandonne les surfaces « vernies et reluisantes (*smaltate e rilucenti*) » et communique désormais « une sensation esthétique suggestive », en ne transmettant que « de manière sporadique... des représentations reconnaissables » (Freedberg 1996-1997 : 32) – des caractéristiques que l’on peut trouver dans la peinture contemporaine de Titien – mais en y ajoutant la saturation d’objets représentés (ill. 11).

Pour mieux comprendre la relation complexe entre *historia* et peinture chez Bassano, et pour cerner en quoi son art peut être considéré, au même titre que celui du dernier Titien, comme défiant les normes de la *mimèsis* et de la narration, il convient de considérer les propos très utiles de Paolo Berdini, d’abord résumés dans un article (1996-1997) et plus tard étendus à un livre entier (1997). Son interprétation de la peinture comme « exégèse » se réfère, évidemment, aux liens entre le visuel et le discursif, mais la discussion de Berdini est d’autant plus pertinente pour mon thème qu’il s’intéresse également à deux autres caractéristiques de l’art de Bassano qui nous sont essentielles : la multitude et les ténèbres.

Berdini affirme d’abord que la difficulté qu’a affrontée le langage académique en essayant de rendre compte de la peinture de Bassano tient à deux raisons principales : l’appréhension de la peinture de genre comme « *non-storia* », et l’abondance qui indique un manque d’économie dans la structure communicative de l’image (1996-1997 : 85-86). Pour Berdini, l’exégèse qu’offre Bassano au spectateur, loin d’être un outil traduisible et formulable fondé sur une concordance image-texte, se situe au niveau *anagogique* où le spectateur se rend compte de l’inadéquation devant son désir d’approcher le divin.<sup>37</sup> L’exégèse, au lieu de signifier une clarification interprétative, nous montre ici que le chemin

---

<sup>36</sup> Aikema (1996 : 74) décrit ainsi le nouveau style de Bassano à partir de la fin des années 1550 : « Brushwork became looser, his forms more open ; and his palette, under Titian’s influence, darker, more luminous ». Pourtant, Aikema, qui s’intéresse surtout au message moralisateur exprimé allégoriquement dans les tableaux, n’explique pas les choix esthétiques de Bassano. Même lorsqu’il parle d’un tableau comme *L’Annonciation aux Bergers* de Washington, où la texture dense et granuleuse du ciel et l’affluence extraordinaire des figures évoque on ne peut plus l’horreur du vide maniériste (cf. Jean Habert, 1998 : 22), où il n’y pas une seule surface qui reste non-articulée, Aikema néglige ces caractéristiques. La tentative d’interpréter de manière complète et thématique un tableau de Bassano est en pleine contradiction avec la construction de sa peinture comme une énigme qui ne se donne pas à une telle explication. Ainsi, il arrive à Aikema de parler, comme Vasari, de la bonne distance du tableau où « la peinture entière s’harmonise », où « tout s’unifie », et d’y repérer une certaine dévalorisation des détails, sans se rendre compte que les détails figuratifs ne sont qu’une partie de la multitude de la peinture, où chaque tache peut être considérée comme un détail abstrait à part entière, un détail qui s’articule, qui s’individualise contre son environnement et contre la totalité de l’œuvre.

<sup>37</sup> Berdini (1997:1). La peinture, selon Berdini, visualise une lecture et non un texte comme tel (3).

vers la foi représente un vide de connaissance, une *crise de l'intelligibilité*. C'est un moment « post-rationnel ».<sup>38</sup>

L'obscurité et l'abondance sont des éléments complémentaires de cette « aspiration/manifestation qui peut atteindre le visible mais non le textuel ». L'obscurité est un lieu de signification anagogique. Elle invoque la présence divine dans la liturgie chrétienne mais aussi dans le type de « connaissance » qu'elle offre, connaissance qui se trouve très loin du sens ordinaire, discursif, du savoir. La connaissance évoquée est plutôt un rapprochement de Dieu sans les béquilles des textes, mais à l'intérieur d'une « dialectique complexe de l'illumination » (1996-1997 : 95). Dans ce cas la distance requise du spectateur, qui était pour Vasari une condition de l'illusion, est devenue une métaphore de l'expérience religieuse, car la présence trop proche du divin serait insupportable pour l'être humain. La peinture n'est plus, donc, un morceau d'imitation d'une réalité autrement perceptible, mais un objet à double fonction : servir de métaphore pour l'expérience religieuse et être en soi une incarnation du divin, à contempler comme telle. C'est précisément la mécanique difficile de la reconnaissance optique (l'obscurité, mais aussi l'estompement des contours, la multitude insaisissable de taches et de détails) qui crée une expérience potentiellement religieuse (anagogique) (101). Le besoin du divin s'exprime en renonçant à l'intellect, aux instruments de la connaissance. Cela entraîne l'impossibilité de dire, d'articuler quelque langage que ce soit – la suppression du discours (106). La nuit est le lieu d'un langage différent, fondé sur la foi et, paradoxalement, sur l'impossibilité du langage. « La négation de la *ratio* discursive indique donc une voie d'élévation vers la divinité », résume Berdini (107). Dans la nuit, Dieu devient *absence*, comme la foi est fondée sur l'absence de certitude. Dieu n'est pas représentable (car invisible), mais la phénoménologie de son contact avec le corps humain – par la lumière – l'est (1997 : 39). Le décryptage du mystère divin caché dans la réalité la plus ordinaire, qui pour Berdini est voué à l'échec, est vu sous un angle moins définitif par Habert, pour lequel ce décryptage est « lent, patient et obstiné » (Habert 1998 : 23) – mais, implicitement, possible.<sup>39</sup>

L'abondance objective du monde naturel s'oppose, pour Berdini, à la condition passive, inhibée de l'homme ; il n'évoque que brièvement le rôle de cette même abondance dans la confusion et le sentiment d'un débordement insaisissable qui inonde le spectateur,

---

<sup>38</sup> Berdini (1996-1997 : 90-91). Cf. idem. 1997: 27-28.

<sup>39</sup> Comme exemple typique de cette accessibilité au regard peut servir *Le couronnement des épines* de Francesco Bassano (Turin, *Galleria Sabauda*) où, malgré l'obscurité ambiante, on peut facilement voir les cordonnées de l'espace architectural, soulignées par des lignes blanches et même par un certain relief.

celui qui essaye d'expliquer le « contenu » du tableau, son *historia*.<sup>40</sup> La nuit est devenue ce « lieu contemplatif » précisément grâce aux conditions de visibilité qui la caractérisent, mais l'important pour la peinture est que ces conditions de visibilité soient reproduites dans l'opacité de la matière picturale elle-même, et fassent ainsi de la peinture – de ce genre spécifique de peinture – un lieu aussi privilégié que la nuit « réelle » pour le rapprochement avec le divin.

### **Tintoret : surabondance spatiale**

Le cas de Jacopo Tintoretto est encore plus complexe car, d'une part, son refus d'une peinture discursive, rationnelle, intellectualisée prend de nouvelles formes, surtout l'invention d'un espace tordu, onirique et étrange, qui défie l'« intégrité axiomatique de la surface picturale » (Rosand 1997 : 161), et le jeu dialectique entre opacité et transparence. *L'enlèvement du corps de Saint Marc* (ill. 12) en est un exemple frappant, avec sa construction spatiale étrange et ses figurines quasiment transparentes. D'autre part, Tintoret crée une nouvelle variante de l'abondance et de la saturation. Les peintures de la *Scuola di San Rocco*, par exemple, sont pour la plupart caractérisées par la même multitude de détails et de personnages que chez Bassano, mais ceux-ci participent tous, en principe, à l'*historia* prédominante, au lieu de s'occuper nonchalamment de leurs affaires quotidiennes.<sup>41</sup> En revanche, la saturation de la texture devient encore plus prononcée, de sorte que nous pouvons parfois parler d'une telle saturation dans des peintures – par exemple, *Sainte Marie l'égyptienne en méditation* (ill. 13) et *Sainte Marie Madeleine lisant* (ill. 14) de la *Scuola di San Rocco* – où il n'y a qu'un seul personnage, un seul être vivant.

L'impression presque abstraite que donnent ces peintures, le glissement hors de tout *disegno* ou *idea* préalables, sont dus directement à l'opacité et à l'obscurité créées par la superposition successive de couches de peinture de taches parfois informes sur toute la surface du tableau.<sup>42</sup> Car si on peut parler de la peinture tardive de Titien comme d'une

---

<sup>40</sup> Cf. Berdini (1997: 116-118), où l'auteur parle de « the beholder's limited insight » et de « the impossibility of 'seeing-in' in the brown opacity of the painted night as a constitutive element ». Le nocturne est considéré désormais comme le produit de l'invention et non de l'imitation.

<sup>41</sup> Cf. *ibid.*, p. 147, sur l'organisation spatiale de la *Crucifixion* comme accumulation de détails, qui ne peuvent être vus que successivement, créant un regard forcément temporel (Rosand parle d'un « temporal flow » réduit à « discrete moments ») du tableau.

<sup>42</sup> Même si, selon Paola Rossi, on parle souvent du « michelangelisme » de Tintoret, à savoir la combinaison qu'il crée entre le *disegno* de Michel-Ange et le *colorito* de Titien (1978 : 177 ; cf. aussi Rosand, 1997 : 161). D'ailleurs, Rossi parle des modes plus « discursifs » de Tintoret par rapport à Titien (186), mais malheureusement elle n'explique pas cette expression, qui reste obscure. Rosand considère le *colorito* comme un processus *additif* (1997 : 22).

dialectique délicate entre la surface quasiment tactile et l'espace tridimensionnel fictif qu'elle est censée représenter, chez Tintoret l'équilibre bascule vers la surface, étant donné que celle-ci devient encore plus articulée et complexe – d'où le simple effet de faire arrêter le spectateur, dès ce niveau littéralement superficiel, à contempler les détails merveilleux de la surface – et qu'en même temps l'illusion spatiale tend à s'effondrer, son caractère irrationnel la rendant presque indéchiffrable : sa reconstitution en tant qu'espace « réel » devient impossible. Cependant, il est clair que l'espace de Tintoret est très inspiré par celui du dernier Titien. Paola Rossi affirme que ce sont surtout les œuvres qu'a créées Titien en réaction à sa « crise maniériste » qui ont intéressé Tintoret (173). Deux peintures nocturnes des deux maîtres, *Le martyr de saint Laurent* de Titien et *Saint Roch guérit les victimes de la peste* de Tintoret suscitent la même analyse par Pallucchini, dérivées toutes les deux « d'une dévalorisation du concept d'espace renaissant et de l'avènement d'une conception irrationnelle portée vers un sentiment de mystère, qui devient parfois le vortex halluciné dans lequel semble se perdre l'homme de l'âge 'maniériste' ». <sup>43</sup>

Un autre aspect très central de l'œuvre de Tintoret est la ferveur religieuse qui s'exprime en tant que *vision*. Cet aspect est beaucoup moins présent chez Titien, malgré la religiosité renouvelée que, selon Augusto Gentili, celui-ci a adopté pendant la partie ultérieure de sa vie, un christianisme plus privé et ascétique, que Gentili lie au nicodémisme (1993 : 147-148). Le caractère visionnaire de l'art de Tintoret donne un avant-goût de l'art baroque et de son asservissement à la religiosité de la Contre-Reforme, fondée sur les visions et les émotions. <sup>44</sup> Cela peut paraître paradoxal si l'on accepte l'idée courante sur la naissance de l'art baroque, selon laquelle celui-ci aurait permis la transmission des messages religieux que le maniérisme, artificiel et auto-réflexif, ne pouvait pas exprimer. Mais la ressemblance entre le maniérisme et le Baroque, pour le moins à ses débuts, est précisément là : dans le refus des deux d'accepter un dessein préétabli qui les aurait assujettis au règne de la raison, du discours rationnel.

L'interdépendance entre ce caractère de la vision chez Tintoret et son utilisation de la lumière se révèle dans les propos de Guillaume Cassegrain (2001 : 337) : « Ce qui fascine tous les peintres vénitiens dans la question de la représentation de la lumière, c'est qu'elle manifeste le processus d'*information* propre au travail du peintre. La lumière visionnaire

---

<sup>43</sup> Cité par Rossi, (1978 : 181) : « ...da una svalutazione del concetto di spazio rinascimentale e dell'avvio ad una concezione irrazionale protesa verso quel senso di mistero, che talvolta diviene il vortice allucinato nel quale sembra perdersi l'uomo dell'età 'manierista' ».

<sup>44</sup> En effet, Tintoret est considéré comme un artiste baroque par des historiens de l'art du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle, tels que Wölfflin.

contient, *in nuce*, toutes les images possibles. La couleur, comme la lumière, permet de révéler ce qu'Aristote nomme un 'motif de visibilité' ». La vision (les apparitions du divin) chez Tintoret a cette particularité qu'elle s'exprime souvent en « déflagrations lumineuses qui effacent le décor de la scène » (338), c'est-à-dire que les détails du monde humain, normalement saisissables et formulables, ne le sont plus – ils perdent leur visibilité. C'est dans le monde divin, pour Tintoret (qui y suit Ficin), que « l'éclat de soleil, métaphore de Dieu, est présenté comme la 'source monochrome en quelque sorte des couleurs' » (340). Cependant, et c'est là que la spécificité de la peinture du XVI<sup>e</sup> siècle apparaît en comparaison avec les développements ultérieurs, dans le monde visible, matériel, humain, c'est peut-être le contraire qui est vrai : toutes les couleurs sont à trouver dans des taches noirâtres, qui ressemblent plutôt à la boue qu'à cet éclat merveilleux. L'obscurité serait donc un moyen de célébrer, par contraste, la lumière divine magnifique (341) ; il n'empêche qu'en dehors de certaines zones éclairées, l'univers se révèle aux yeux du spectateur comme une opacité indéchiffrable de plénitude, comme un amas de détails matériels qui s'accumule en ne créant que des taches informes quand l'aide divine n'intervient pas. L'obscurité chez les maniéristes vénitiens est donc le comble de la matérialité, qui s'oppose à la lumière dont ils essayent de représenter l'immatérialité (en tant que telle, la lumière est évidemment irreprésentable – ce ne sont que ses réflexions que l'on peut montrer) (345-347). La lumière devient une « couleur visionnaire », mais c'est à elle qu'il faut, à mon avis, limiter ce que dit Cassegrain de la couleur en général, à savoir qu'elle devient « un miracle visuel », qu'on ne peut pas situer ou représenter (348). Car contrairement aux espaces rares de la révélation, la couleur gagne une présence presque tactile ; en un sens, il est vrai qu'elle ne fait plus partie du processus de représentation, mais c'est parce qu'elle ne représente plus qu'elle-même – la *représentation* est devenue *présence*. En ce sens, on peut dire que, dans les visions divines, Tintoret invente une nouvelle visibilité plutôt qu'une nouvelle iconographie (442). Mais celle-ci diverge de la simple *mimèsis*, transparente à la vision, en deux points principaux : pour la lumière, une révélation éblouissante qui ne laisse aucune place à la représentation d'une autre réalité, et pour l'obscurité, le reste, qui devient une opacité ne défiant pas moins les processus habituels de représentation.

### **Saturation et crise**

Si l'enjeu principal de cette étude est de montrer comment l'épistémologie et la peinture se reflètent l'une dans les évolutions de l'autre, il faut nous demander comment l'obscurité de



saturation repérée dans la peinture vénitienne du XVI<sup>e</sup> siècle fait partie du processus épistémologique plus large dont le déroulement sera décrit dans les chapitres suivants. Dans quelle mesure cette saturation de couleurs et de taches se lie à la crise de savoir dont le maniérisme, pas moins que le ténébrisme, semble être la « réponse » ? En parlant d'une *crise*, il ne faut pas confondre cette notion, sans valeur péjorative, avec l'idée toute autre d'un *déclin*. En fait, l'époque où apparaît la peinture vénitienne dite « maniériste » est plutôt marquée par une prospérité culturelle ; la *réalité* de la vie vénitienne ne subit aucune « crise » au sens commun du mot (Valancover 1993 : 596). Mais ce fait n'est pas étonnant si nous nous souvenons de la description de ladite crise du savoir par, entre autres, Foucault (1966) : car cette crise est née d'une saturation épistémologique. Selon Cassirer (1983 : 193), en l'absence des « critères déterminés de l'expérimental » qui ne seront élaborés que plus tard, « (l)es 'faits' singuliers s'accumulent... dans un foisonnement bigarré, certes, mais aussi dans un désordre absolument chaotique ». La multitude excessivement complexe d'analogies, de concordances, de similitudes – des faits mais aussi des relations – est devenue telle que le savoir devient *opaque*.<sup>45</sup>

Une telle utilisation d'une métaphore de manière littérale, la répétition d'une description qui utilise des termes artistiques comme des astuces décoratives pour parler de l'art d'un point de vue théorique, peut avoir l'air facile voire insensé : je crois pourtant à sa validité. En effet, dans la peinture il faut voir, entre autres choses, une manière d'organiser l'information sur une toile : elle n'est pas seulement la *métaphore* de l'organisation de l'information dans les autres domaines de la culture: elle en est la figuration concrète. La saturation de couleurs, de taches informes, de coups de pinceau – mais aussi de détails figuratifs, de personnages, d'animaux - dans la peinture du dernier Titien et de ses contemporains, est certes liée, nous l'avons vu, à la tradition de *colorito*, jusqu'à un certain point une tradition non-discursive propre à Venise. Mais plus spécifiquement, il s'agit du résultat de la culture d'*abondance épistémologique*. Un certain idéal de simplicité et d'unité, cultivé par la Renaissance, ne peut plus être soutenu. Dans une culture où la prospérité culturelle s'exprime dans l'enchevêtrement de discours, d'idées et de positions, pour ainsi dire dans leur *superposition*, la peinture ne peut garder son « privilège » et demeurer le domaine où régnerait une harmonie simple et majestueuse. Au contraire, l'impulsion de tout remplir, tout articuler, tout exprimer, est celle qui domine.

---

<sup>45</sup> Cf. Gentili (1980 : 123) sur Diane représentant le côté secret, inaccessible de la nature – bref, son *opacité*.

Dans certaines œuvres de Bassano et Tintoret, cela est facile à montrer, car c'est au niveau narratif que la multitude de détails apparaît ; on pourrait dire que le peintre voulait tout montrer dans une peinture, inclure tout un univers dans une seule œuvre. Quand la saturation est plus abstraite, quand ce sont les *macchie* qui la créent, comme chez le dernier Titien, ce concept devient plus vague mais non moins valable. Car malgré tout ce que peuvent nous dire les historiens de l'art du lignage florentino-positiviste, à partir de Vasari et jusqu'à certains de nos contemporains, les zones non-mimétiques, celles qui semblent être composées exclusivement de taches informes, ne sont pas pour autant dépourvues de sens ou de contenu. Il est vrai que leur contenu n'est pas formulable verbalement, mais ces peintures sont pleines, débordent même, d'*informations* ; que celles-ci soient non-discursives, cela montre que leur révolution esthétique est remarquable ; elle n'est pas pour autant identique à ce que fera quelques décennies plus tard la révolution ténébriste, où le rejet du discursif ira de pair avec l'abolition d'un système épistémologique devenu trop opaque, et donc avec la revendication d'une nouvelle esthétique, fondée sur l'éloge du *vide*. L'information, discursive ou non, sera alors minimisée, exclue ; la simplicité regagnera en valeur, car désormais la simplification extrême, le bouleversement de tout le système et le franchissement (et affranchissement) de ses limites, sont les seules réponses viables à une telle crise.

Nous pouvons nous référer de nouveau à l'idée selon laquelle le maniérisme réagit dans les limites données de la culture humaniste de la Renaissance, tandis que les premiers peintres baroques et certains de leurs théoriciens contemporains développent l'*éthos* d'un nouveau commencement, d'une transgression de ces limites. Il est évident qu'en général la réponse à une crise est cherchée d'abord dans les modèles épistémologiques existants et disponibles. Le maniérisme en tant que style artistique est donc la réponse à la crise de la Renaissance dans les limites de la Renaissance même, du moins lorsqu'il s'agit de l'organisation de l'information ; dans son caractère non-discursif, nous l'avons vu, il semble que les conditions de possibilité elles-mêmes changent avec Titien, qui crée déjà de nouvelles règles non-comprises par ses contemporains. Gentili fait allusion à une pareille structure, quoique dans un contexte un peu différent, lorsqu'il affirme que l'interprétation des mythes par Titien est « la dernière réellement humaniste, en ce qu'elle est privée de fausses illusions sur un prolongement anachronique de l'humanisme ».<sup>46</sup> La peinture ténébreuse maniériste, à l'image du savoir (et de la science) de l'époque, essaie de contenir une quantité immense d'informations, au sens le plus large du mot – nous avons vu que même des taches informes

---

<sup>46</sup> Gentili (1980 : 127) : « ... l'ultima realmente umanistica in quanto priva di false illusioni su un anacronistico prolungamento dell'umanesimo ».

de couleurs variées sont en quelque sorte une accumulation d'unités discrètes d'information. La première réaction à la crise du savoir est une volonté d'atteindre – et de représenter - encore davantage de savoir, de contrôler son immensité, de la maîtriser. Le vide serait le consentement à la perte de contrôle ; c'est donc une peinture de plénitude, matériellement et métaphoriquement, qui s'impose.<sup>47</sup>

Le ténébrisme baroque, comme la nouvelle *épistémè* préclassique, rompt avec les limites de la Renaissance, et propose, pour affronter les problèmes graves créés par le débordement de la culture humaniste, la solution radicale d'un recommencement, soit-il fantasmagorique.<sup>48</sup> Au lieu de tenter de maîtriser un système qui n'est plus maîtrisable, il convient d'opérer un acte subversif pour changer les données du système. Une position fondamentalement différente a donné ce qui visiblement semble être le même résultat : une peinture ténébreuse. Nous avons vu d'où vient l'obscurité maniériste ; l'obscurité ténébriste, vide et lisse, le résultat d'un effacement des couches successives qui ont créé cette saturation maniériste devenue insupportable – sera au centre des tous les chapitres suivants.

Les ténébristes ont tous été, d'une manière ou d'une autre, liés à Venise et à l'art vénitien. Le fait que je propose une explication partiellement opposée à la prédominance des ténèbres dans les deux styles ne rend pas ce contexte historique gratuit. Il est possible, par exemple, que la connaissance de la peinture vénitienne du *cinquecento* ait rendu acceptable, pour la génération de 1600 (peintres et spectateurs à la fois), une peinture dans laquelle des surfaces importantes soient noires. Le développement d'un style est lié aussi bien aux circonstances sociales et aux styles antérieurs qu'à des questions plus profondément philosophiques. Il est donc possible que la peinture ténébriste, tout en manifestant une nouvelle situation épistémologique, ait pu être réalisée grâce aux antécédents, ne seraient-ils que superficiellement similaires à la peinture noire de Caravage et de ses contemporains.

---

<sup>47</sup> Il y a d'ailleurs des raisons philosophico-cosmologiques à cela : « le concept 'espace vide' n'a aucun sens dans le système de la physique aristotélicienne », nous rappelle Cassirer (1983 : 230).

<sup>48</sup> Evidemment, une telle proposition doit être atténuée, puisqu'on ne peut affirmer sérieusement qu'aucune continuité n'a lié le Baroque avec la culture qui l'a précédé ; mais le *type* de réponse proposé par le baroque, aussi bien aux problèmes épistémologiques qu'aux impasses esthétiques, constituait une rupture radicale, l'invention de nouvelles « règles de jeu ». C'est pour cela que nous avons parlé d'un *ethos* plutôt que d'un vrai recommencement.