



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 6 :

Caravage réaliste ?

La nature, la science, la théorie et la peinture

Le réalisme est la grille de lecture qu'on applique le plus communément à la peinture ténébriste, et en particulier à Caravage. C'est la raison pour laquelle l'interprétation épistémologique de ce nouveau style doit se confronter à la question du réalisme supposé de l'artiste, mais aussi à son prétendu naturalisme, terme voisin qui apporte toutefois, nous allons le voir, d'autres nuances et d'autres associations. Le réalisme de Caravage – et, dans une moindre mesure, d'Adam Elsheimer – est tantôt considéré comme un point de départ incontestable d'une interprétation de son art, tantôt expliqué longuement et mis dans un contexte social, scientifique ou plus directement artistique.¹ Dans tous les cas, le récit traditionnel de l'histoire de l'art, qui se porte encore très bien à l'heure du post-modernisme, suppose qu'avec Caravage s'ouvre une ère nouvelle de la peinture « réaliste » ou « naturaliste ». Le paradigme du « Caravage réaliste » est l'un de ceux, qui sont si enracinés dans les axiomes de la discipline qu'on n'essaye presque plus de le nier : les divers historiens expliquent ce réalisme de manières divergentes, voire contradictoires, en usant parfois de pirouettes théoriques peu probables, tout en tenant pour évidente la validité même de cet adjectif pour Caravage et les peintres qui l'ont suivi.

Du point de vue de cette étude, il est moins important de décider si le discours réaliste lui-même correspond ou non à la réalité de la chose ; la question est plutôt de savoir comment cette idée du Caravage réaliste peut être déclinée en rapport avec les thèmes du savoir et de la connaissance dans sa peinture, et, plus particulièrement, comment ce lieu commun est utilisé à des fins qui peuvent entrer en contradiction avec l'image d'un Caravage incarnant une crise épistémologique dans la peinture. Deux tableaux seront les interlocuteurs principaux de cette discussion, deux œuvres dont le réalisme a été souvent proclamé : *La mort de la vierge* (ill. 35), refusé par ses commanditaires apparemment pour excès de réalisme, avec la morte (trop) incarnée en un corps inanimé et sans dignité, et des détails – des objets – d'apparence triviale; puis *Judith et Holopherne* (ill. 36), où le moment même d'une mort sanglante est représenté

¹ Pour le réalisme attribué à Elsheimer, voir Holzinger (1951).

sans fard de manière si choquante que, là aussi, on a cru ne pouvoir l'expliquer que par un réalisme extrême.²

Les textes que je mettrai ici en relation avec les peintures ne seront pas tirés d'ouvrages contemporains aux tableaux. Il sera question, en revanche, des théories ultérieures que Caravage a suscitées par centaines et dont il s'agira d'examiner les échos qu'elles réveillent lors de l'interaction avec ces deux peintures. Mais tout d'abord, c'est la nature et la présence même du « discours réaliste » dans la vulgate des études caravagesques qui doivent être établies par les événements les plus en vue, qui cristallisent le mieux le contact qu'a le public contemporain avec l'art du passé : les expositions. C'est ensuite seulement que la signification et les conséquences de ce discours pourront être considérées.

Le discours réaliste

L'ubiquité du discours réaliste concernant Caravage est flagrante. Et cela, dans les synthèses didactiques d'histoire de l'art, dans les catalogues et les commentaires d'expositions mais aussi dans les articles érudits – tous genres confondus. Ce constat est étonnant, étant donnée la complexité des questions théoriques qu'implique un tel discours ; il l'est d'autant plus si l'on prend en compte la tendance générale qui, depuis plusieurs décennies déjà, manifeste une certaine méfiance à l'égard de toute vision réduisant les arts à la simple restitution d'une quelconque réalité, et débat l'utilité et les limites de l'anachronisme en histoire de l'art. Mais dans cette presque île que sont les études caravagesques, ces questions ne semblent guère être posées.

Afin d'étayer ces affirmations et de démontrer l'enracinement du paradigme réaliste dans la culture contemporaine, populaire et savante à la fois, j'ai choisi d'aborder la question à travers trois catalogues d'expositions récentes et leurs commentaires muraux associés.³ Ces textes proviennent des établissements parmi les plus prestigieux dans l'univers des « maîtres anciens », mais ce qui est plus important encore, ils sont souvent le contact le plus direct qu'a le public avec le discours universitaire sur l'art. Ainsi, les textes accompagnant les expositions

² La date de *La mort de la Vierge* est controversée, mais je trouve convaincants les arguments d'Askew (1990) en faveur d'une datation qui rapprocherait cette œuvre des grandes chapelles romaines, Contarelli et Cerasi, au lieu de l'attribuer à la fin de la période romaine, vers 1605-1606. En ce qui concerne le réalisme de ce tableau, il est intéressant de noter que Askew, qui consacre une monographie riche et détaillée à cette œuvre, parle souvent de « réalisme » et du « réel » mais met toujours ces deux termes entre guillemets.

³ Autrement, on pourrait citer d'innombrables exemples d'essais sur le peintre qui vont dans ce sens ; un ouvrage récent, à la fois érudit et visant le grand public, peut à lui seul résumer les écueils et les préjugés de la recherche sur Caravage ; il s'agit de *Caravaggio* de Puglisi (1998).

peuvent avoir une influence décisive sur la perception d'un artiste à la fois dans la communauté scientifique et au-delà de celle-ci.

Le réalisme de Caravage, loin d'être la conclusion d'une considération approfondie de ses œuvres, est utilisé donc le plus souvent comme point de départ axiomatique d'une analyse. Cela est étonnamment vrai dans le cas des interprétations « théorisantes » telles que celle que propose Michael Fried (on y reviendra), et plus encore dans la vulgarisation historiographique. Ainsi, l'exposition *Painters of Reality*, organisée en 2004 par le *Metropolitan Museum of Art* de New York, et par le *Museo Civico* de Crémone, abordait « l'héritage de Léonard et de Caravage en Lombardie » dans le sillage de la restitution minutieuse et directe de la réalité. L'exposition, présentée comme une résurrection, certes révisée, d'une exposition éponyme organisée par Roberto Longhi cinquante ans plus tôt, proposait de voir en Caravage l'aboutissement, pour ne pas dire l'apothéose, d'un parcours décidément réaliste. Les questions ontologiques impliquées dans un tel raisonnement, en premier lieu la relation entre un style « réaliste » et la réalité, ne semblent guère intéresser les auteurs, qui croient trouver dans le réalisme – non pour la première fois, certes – le double Graal expliquant à la fois la nouveauté éclatante et les racines historiques de la peinture caravagesque. L'œuvre de Caravage serait donc la conséquence presque inéluctable d'une nouvelle sensibilité apparue en Lombardie tout au long du XVI^e siècle.

Cette approche de la peinture est nommée tantôt « réalisme », tantôt « naturalisme », mais dans les deux cas elle suppose une grande attention portée aux détails de la réalité et une imitation fidèle de celle-ci. Les subtilités discursives étoffant cette armature conceptuelle sont hautement parlantes : citons « une tendance à travailler directement à partir des informations naturelles, par une fidélité à la vérité des choses » ;⁴ « Représentation directe, sans médiation stylistique » ;⁵ « ... reproduction de ce que le peintre voit devant lui » ;⁶ « un naturalisme direct, non-idéalisé, rendu avec une immédiateté impitoyable et une observation aiguë » etc.⁷

Trois ans avant *Painters of Reality*, une autre exposition, *The Genius of Rome 1592-1623*, eut lieu à la *Royal Academy of Arts* de Londres et, en version réduite (intitulée, par ailleurs, simplement *Caravaggio*) au *Palazzo Venezia* à Rome. Le discours accompagnant

⁴ Bayer (2004 : 3) ; je traduis toutes les citations du catalogue.

⁵ Roberto Longhi, cité par Bayer (2004 : 4)

⁶ Bayer (2004 : 10). Il est vrai que Bayer précise que ce genre de « reproduction » est justement ce que Moroni ne fait pas, mais la possibilité théorique d'un tel projet (le verbe anglais est *replicate*) n'est pas remise en cause.

⁷ Bora (2004 : 149). En lisant ces citations, on peut se demander si Thomas Puttfarken n'est pas trop optimiste en affirmant que « nous avons appris à reconnaître que le réalisme dur, l'apparence presque-illusionniste de ces formes et détails que la lumière sélectionne dans l'obscurité générale des tableaux de Caravage, n'est pas simplement le résultat d'une bête imitation (*mindless copying*) d'objets individuels devant les yeux du peintre » (1998 : 166).

cette exposition semble, au départ, plus nuancé : le titre ne comporte pas de référence au réalisme ou à la réalité – de fait, aucune qualificatif spécifique de l'art romain de ces années n'y est donnée, à part son « génie » – et l'essai qui ouvre le catalogue parle, cette fois, de l'avenir plutôt que des origines du style : les peintures exposées sont liées à « la naissance du baroque ».⁸ Penser le Caravagisme comme l'émergence du Baroque semble être en contradiction patente avec le paradigme réaliste, du moins si l'on adhère à la tradition wölfflinienne qui envisage le baroque comme le lieu de tous les phantasmes, de toutes les complications artificielles et de toutes les exagérations invraisemblables.⁹ Pourtant, nombreuses sont les histoires de la peinture qui voient en Caravage à la fois l'initiateur du Baroque et le fondateur d'une nouvelle tradition réaliste. Et c'est exactement ce complexe exercice d'équilibre que tente l'exposition romano-londonienne. Cela se traduit d'abord par l'organisation des salles – et du catalogue – qui suit une séquence thématique, donc, accorde une importance prépondérante aux sujets représentés aux dépens du style et des méthodes de (re)présentation. Cela apparaît également dans des affirmations qui encore une fois collent l'étiquette du « réalisme » à Caravage, sans, semble-t-il, y consacrer de réflexion théorique substantielle. On observe les mêmes tendances dans le discours simplifié des textes qui s'adressent non pas aux savants mais à un public général de visiteurs, c'est-à-dire les commentaires muraux et la brochure annexe.¹⁰

On y trouve la comparaison habituelle entre Caravage et Annibale Carrache avec, toutefois, une attitude sceptique envers les idées reçues : « L'art de Caravage était pensé [lorsque les deux peintres étaient vivants] comme totalement subjugué au naturel, représentant une traduction littérale de ce qui apparaissait devant ses yeux ; le processus créatif d'Annibale était considéré comme fondé sur l'arrangement intellectuel d'une sélection des plus beaux aspects de l'art et de la nature. En fait, les deux approches sont les deux faces d'une seule et même monnaie, combinant réalisme et formalisme par des proportions individuelles ». La catégorie de « réalisme » est de nouveau utilisée ici et, tout en étant édulcorée par une dose de « formalisme », son influence reste décisive. En outre, aucune explication n'est proposée pour l'appréciation contemporaine ni pour les réserves qu'exprime l'auteur à son sujet. Manquée, encore une fois, l'occasion de questionner sérieusement les aspects ontologiques et épistémologiques de l'art de Caravage, et surtout sa relation avec la réalité et le réalisme.

⁸ Brown (2001 : 16). Je traduis.

⁹ Voir Wölfflin (1988, 1992). Riegl relègue Caravage à la fin de son livre sur *L'origine de l'art baroque à Rome* (1993 : 203-208), et n'y consacre qu'un chapitre très court sous le titre « le naturalisme ». Caravage est ici littéralement marginalisé.

¹⁰ Bal (2002b) propose une analyse critique de cette exposition, qui porte particulièrement sur la possible distinction entre histoire de l'art et « visual culture ».

La troisième exposition, où la vulgate des études caravagesques apparaît de manière encore plus « pure », date de 2005 : il s'agit de *Caravaggio : the Final Years* de la *National Gallery* de Londres et du *Museo di Capodimonte* à Naples. Nous y apprenons tout d'abord que Caravage était « le premier grand réaliste », qu'il peignait des scènes « vivaces et immédiates », qu'il « cherchait la vérité de ses sujets » et « utilisait des postures, des gestes et des expressions qui semblent toujours familiers et pertinents ». ¹¹

Caravage est donc perçu, par l'histoire de l'art institutionnelle et surtout dans la version synthétisée de celle-ci à l'usage du public des amateurs d'art, comme l'inventeur d'un nouveau réalisme. Evidemment, les nuances s'imposent : ce n'est pas toujours le même sens qu'on donne au mot « réalisme » lorsqu'on parle de Caravage. Je voudrais donc distinguer les différentes hypothèses – ou plutôt les groupes d'hypothèses – sur les origines et la nature exacte dudit réalisme.

Plus que par les historiens de l'art, le travail conceptuel sur le réalisme fut accompli dans le domaine de la théorie de la littérature, où cette question eut toujours une importance prépondérante. Il s'agit en particulier du nœud conceptuel où se mêlent réalisme, réalité, *mimèsis*, imitation et représentation. Il faudrait surtout voir ce que signifient ces termes dans le contexte de la peinture de Caravage, c'est-à-dire comment ils ont été utilisés dans le discours sur son art et comment on peut les utiliser prudemment lorsque l'on analyse ces œuvres aujourd'hui.

Réalisme : un mot, un concept

Que signifie donc la notion de réalisme, si souvent accolée, parfois abusivement, par les auteurs écrivant sur Caravage ? Sans pouvoir donner une définition complète de ce mot, je voudrai proposer un certain nombre de voies d'accès, par le champ sémantique qui entoure le terme « réalisme » et par les acceptions qu'il recouvre dans différents domaines. Il s'agit donc d'indiquer des pistes possibles, pouvant ensuite nous guider dans la discussion plus spécifique du réalisme en art plastique et en particulier dans l'art de Caravage.

La relation entre la « réalité » et le « réalisme » est aussi évidente qu'ambiguë. Le réalisme, pris littéralement, pourrait être défini comme l'idéologie (ce qu'implique le « -isme ») du réel. C'est précisément pour cette raison que l'on se demande s'il devrait être compris avant tout comme la construction voulue de l'œuvre d'art *comme* représentant le réel,

¹¹ Toutes les citations proviennent du texte mural à l'entrée de l'exposition, reproduit intégralement dans une brochure distribuée gratuitement aux visiteurs. Je traduis.

ou comme étant – ce qui n'est pas du tout la même chose – véritablement, ontologiquement réelle. De par son aspect représentatif traditionnel, il est difficile de penser la peinture figurative comme un simple « morceau » du monde réel, même si certains mythes fondateurs de cet art, et beaucoup plus tard des interprétations modernes de la peinture telles que celles qui ont été citées plus haut, semblent ne pas reconnaître cette difficulté fondamentale. J'aurai l'occasion de reprendre cette question dans le contexte plus précis du « réalisme » de Caravage.

Mais il faut déjà tenir compte de l'ambiguïté historique du concept de « réalité » lui-même. Comme nous met en garde le *Vocabulaire européen de philosophie* (Cassin 2004 : 1060-1068), ce concept a radicalement changé de sens entre la Renaissance et la modernité post-cartésienne, c'est-à-dire précisément pendant le laps de temps qui nous sépare de Caravage. Toute référence à la réalité pensée comme existence, réalité « effective » ou « objective » devra donc être « historicisée », et ne pourra qu'être écartée d'une description de la pensée de Caravage et de ses contemporains eux-mêmes. De fait, suivant la tradition scotiste, et du moins jusqu'à Descartes, la « réalité » était comprise comme liée à l'essence ou à la quiddité de la chose (*res*), sans aucun rapport avec son éventuelle existence. Le problème ne se pose pas, en revanche, lorsque l'on analyse les textes des historiens de l'art qui utilisent ce terme dans son acception moderne, qui aujourd'hui semble aller de soi.¹²

Le philosophe de la science Ian Hacking propose (1983) un renversement conceptuel pour comprendre l'origine et l'importance de l'idée même d'une « réalité ». Selon Hacking, au lieu de rabattre le concept de « représentation » sur celui de « réalité », il faut considérer la réalité comme le corollaire nécessaire – et ultérieur – de l'activité humaine essentielle qu'est la représentation (130-146). Pour lui, le besoin de parler de « réalité » – et il comprend le terme, justement, dans son acception moderne – apparaît dès qu'on a des représentations et qu'on veut juger si elles sont réelles ou non. Sinon, même si la réalité existait bel et bien, il n'y aurait aucunement besoin de la conceptualiser comme telle. Cette réalité, que les amateurs de Caravage apprécient tant et à laquelle il jurent que l'artiste fut toujours fidèle, serait donc inséparable, et dépendante, de la possibilité désagréable d'une représentation irréaliste ou fautive.

Au-delà de la réalité, deux autres termes sont souvent proposés comme les signifiés du réalisme en art : il s'agit de la nature, d'un côté, et de la vérité de l'autre. La première donne

¹² On doit l'article « réalité » dans Cassin (2004 : 1060-1068) à Jean-François Courtine, qui précise par ailleurs que la définition de la réalité établie par la tradition pré-cartésienne n'a pas disparu à l'âge classique, et que l'on en trouve des traces jusqu'au XX^e siècle.

souvent lieu au glissement sémantique entre « réalisme » et « naturalisme », très présent dans les études sur Caravage. En effet, le peintre est qualifié de manière plus ou moins interchangeable par l'un ou l'autre terme, même si certains, comme on verra, s'efforcent de les distinguer. Quant à la vérité, elle pose des questions plus complexes encore. Étant donné que ce concept est relativement rare dans le discours prévalant sur Caravage – ce qui n'est évidemment pas le cas de la nature – je ne l'aborderai pas directement.

Le réalisme n'est pas, loin s'en faut, qu'un concept de la théorie de l'art. Il faut ici mentionner du moins deux autres « réalismes », en philosophie et dans la théorie de la science. Le réalisme philosophique et le réalisme scientifique sont assez proches conceptuellement – le second peut être considéré comme un cas spécifique du premier – mais leur contexte d'apparition et d'usage est différent. Si le réalisme, dans la philosophie médiévale, insistait sur la réalité des universaux, c'est-à-dire des entités représentant plus qu'un « cas » individuel, et cela au-delà du domaine du langage, le réalisme scientifique de nos jours attribue le statut du « réel » aux concepts, particules et théories scientifiques.¹³ Les réalismes philosophique et scientifique peuvent éclairer quelques tendances générales de la pensée européenne. Richard Rorty (1990), par exemple, propose une théorie générale sur la tendance occidentale, depuis Descartes du moins, à concevoir la pensée en termes de représentation. Rorty parle de philosophie, mais ses idées pourraient éclairer la persistance des « réalismes » et des discours réalistes dans plusieurs domaines, dont les arts plastiques. Nous verrons que dans le cas de Caravage, se conjuguent les deux tendances philosophiques adverses, puisqu'il est possible de lui attribuer à la fois ce que l'on pourrait appeler un nominalisme philosophique – le rejet des universaux au profit d'individus – et un illusionnisme artistique qui peut se prêter à des interprétations « réalistes ».

On voit déjà que le « réalisme » comme concept général, tel qu'il peut être défini par les dictionnaires, n'est pas (seulement) le réalisme des historiens et des théoriciens de l'art. Si ceux-ci ne sont pas, par définition, *inventeurs* de concepts, ils sont obligés d'en utiliser constamment, et d'en appliquer à l'art.¹⁴ Sur le plan historique aussi bien que théorique, il est évident que, d'un côté, l'histoire de l'art ne peut guère se contenter des maigres définitions des dictionnaires mais que, de l'autre, ses propres définitions du réalisme ne « labourent » pas tout le champ sémantique que ce terme couvre, et qu'il apporte avec lui comme un inévitable

¹³ De Libera (1996) propose une histoire complète et approfondie de la « Querelle des universaux », le débat entre les réalistes et les nominalistes de Platon à la fin du Moyen Âge. Pour une discussion nuancée du réalisme scientifique, y compris ses différents objets, voir Hacking (1983).

¹⁴ Sur la philosophie comme « usine à concepts », voir Deleuze et Guattari (1991). Sur la différence cruciale entre les concepts et les mots, voir Bal (2002 : 25-29).

fardeau. Dans le cas de Caravage, l'on pourrait s'attendre à une discussion approfondie de deux questions contiguës : Caravage était-il réaliste ? Et si oui, en quoi consiste ce réalisme exactement, au-delà d'une vague similarité avec des définitions sommaires ? Dans la littérature foisonnante sur le peintre, cette discussion conceptuelle reste souvent enfouie dans « l'inconscient théorique », dans le « non-pensé su » axiomatique qui sert de base aux discussions historiques.¹⁵ Si l'on creuse un peu cette strate submergée, on peut quand même y reconnaître les diverses raisons qui fondent – souvent confondues et confuses, rarement distinctes et claires – le grand mythe intouchable du réalisme de Caravage. On pourra ainsi distinguer plusieurs « familles » d'arguments et de raisonnements qui font de Caravage un réaliste ou un naturaliste : la plus courante est peut-être le réalisme « naïf » des catalogues et des vulgarisations cités plus haut, qui parlent de la peinture comme représentation immédiate, directe et univoque de la réalité. Puis l'on reconnaîtra le réalisme de la vraisemblance, où c'est ce qui est représenté qui a un statut ontologique particulier, conféré *a fortiori* à la peinture qui le représente. La variante principale de cette dernière hypothèse dans le champ caravagesque est le réalisme dit « social ». Plus sophistiqué est le réalisme « sémiotique » ou « conventionnel », selon lequel ce qui rend une œuvre réaliste, ce n'est pas son essence mais sa manière de signaler qu'elle l'est, aussi bien que son contexte qui la rend susceptible d'une telle lecture. Autrement dit, ce qui rend une représentation réaliste est à chercher non pas dans ses liens avec les référents – avec la réalité, donc – mais dans le rapport signifiant-signifié lui-même, ou dans les structures internes du système signifiant. Une autre possibilité consiste à un réalisme « quantitatif », que l'on peut résumer par l'hypothèse suivante : plus le lecteur/spectateur dispose d'informations et de détails, plus une œuvre mérite l'adjectif « réaliste ».¹⁶

Dans les pages qui suivent, je vais essayer d'examiner ces hypothèses, leurs argumentations souvent problématiques et parfois leurs apories irrecevables. En effet, je soutiens qu'une analyse détaillée de la peinture de Caravage devra conclure que l'artiste n'était pas du tout réaliste, ou pour le moins que l'utilisation insistante de cette étiquette n'a aucune utilité pour la compréhension de son art. En revanche, d'autres explications de l'art de Caravage par des termes proches du réalisme s'avéreront plus fécondes.

¹⁵ L'expression entre guillemets est ma traduction française de la formule de Christopher Bollas (1987), « *the Unthought Known* ».

¹⁶ Un usage encore plus radical du concept est suggéré dans le film *eXistenZ* (1999) de David Cronenberg, où les « réalistes » sont ceux qui s'opposent à la « *virtual reality* » des jeux mentaux. Ces « réalistes » seraient donc hostiles à toute représentation, et plus particulièrement à toutes les représentations qui font semblant d'être « réelles » ou qui se substituent à la réalité.

Caravage le miroir : réalisme et imitation directe

Nous l'avons vu : la peinture de Caravage est souvent présentée comme une représentation directe de la réalité ou de la nature, sans filtre stylistique ou idéologique, sans sélectivité, sans artifice. Il est sans doute étonnant qu'une telle idée soit toujours si courante dans l'histoire de l'art, après plusieurs décennies de modernisme et de post-modernisme où l'artificialité et la subjectivité de la représentation – toute représentation – ont été maintes fois soulignées, montrées, et pour ainsi dire démontrées. Cependant, du côté de la théorie littéraire, on entend souvent le raisonnement suivant : la littérature ne peut être le reflet immédiat de la nature, puisqu'elle est faite d'une autre matière ; les mots ne sont pas les choses. Dès lors, on en déduit qu'elle est différente des arts plastiques. Ainsi, la complexité de la peinture est parfois sacrifiée pour prouver le caractère forcément médiat des arts verbaux. Il est pourtant évident qu'ontologiquement, la peinture, pas plus que la littérature, n'est faite de la même étoffe que la réalité.

Puisque comprendre la représentation réaliste comme copie directe, mécanique de la réalité est théoriquement problématique, il pourrait sembler inutile de s'arrêter sur ces propositions. Cela est d'autant plus vrai si l'on suit l'acceptation de la *mimèsis* comme « représentation » plutôt qu'« imitation », c'est-à-dire comme ayant une relation complexe avec la réalité, qui ne se résume pas par une identité, même apparente.¹⁷ Toutefois, la discussion reste indispensable dans le cas de Caravage car la peinture de Caravage est si souvent abordée en ces termes spéculaires dans une gamme étendue de discours historiques.

Le tableau de *La mort de la Vierge* imite-il donc une réalité ? Ou bien en représente-t-il une ? Et si représentation il y a, peut-on parler d'une représentation réaliste ? Une première constatation, particulièrement pertinente dans le cas de cette œuvre, est que les historiens de l'art tendent souvent à confondre deux notions très différentes, voire antithétiques, du réalisme. L'une a comme objet la réalité de ce qui est représenté, l'autre les méthodes de représentation selon des critères divers tels que la clarté, l'exhaustivité, ou la transparence. La peinture surréaliste, par exemple, se situe évidemment loin du réalisme dans le premier sens, mais par ses moyens picturaux, l'art de Magritte et de Dali peut facilement être considéré comme typiquement – certains diraient platement – réaliste. Le réalisme entendu comme le

¹⁷ La nouvelle traduction du mot « *mimèsis* » a été proposée par R. Dupont-Roc et J. Lallot dans leur version française de la poétique d'Aristote (1980). Pour les significations importantes de ce choix de traduction, voir Cassin (2004 : 788).

reflet direct d'une réalité visible ne saurait en rien correspondre à ce genre d'art, mais certains traits rhétoriques qui caractérisent le style réaliste s'y retrouvent facilement – j'y reviendrai.

La mort de la Vierge est donc souvent considéré comme un exemple du réalisme non pas en vertu des moyens picturaux particuliers mais à cause de l'identité des modèles qu'a utilisés le peintre. Le fait que le tableau ne se veuille pas le *portrait* de ces modèles – qu'il y ait, pour ainsi dire, une strate descriptive supplémentaire, à savoir la scène évoquée de la mort de la Vierge – ne semble rien changer quant à ce raisonnement que j'appellerais « réalisme social », et dont l'hypothèse principale est la suivante : plus la peinture dépeint des personnages d'une classe sociale « basse », plus il y a réalisme. La Vierge de Caravage ayant été notoirement peinte d'après une prostituée – et le tableau ayant été peut-être rejeté par le commanditaire pour cette raison même – on a souvent conclu qu'il s'agit d'un cas exemplaire de réalisme. Si l'on ajoute à cela l'étonnante ressemblance de la Vierge morte à un cadavre quelconque, le « naturalisme » est célébré – ou dénigré – avec encore davantage de véhémence. Mais dans ce cas, il y a une confusion supplémentaire des niveaux ontologiques : si le corps inanimé devant nous ressemble à un corps inanimé tel que nous en connaissons « dans la nature », le sujet du tableau n'est pas tout simplement « un cadavre ». ¹⁸ Il s'agit bel et bien d'une scène biblique, et en cela imaginaire ou historique, c'est selon, mais en tout cas absente de l'univers tel que Caravage l'avait sous les yeux. L'utilisation d'un modèle – qui plus est, d'un modèle *vivant* – pour représenter le cadavre d'un personnage historique lointain, comporte au moins trois décalages entre objets représentés et représentation et n'est pas compatible avec l'idée d'un réalisme qui serait une imitation immédiate et directe, même si l'on imaginait qu'un tel réalisme serait possible dans d'autres conditions. ¹⁹

L'hypothèse « naïve » existe aussi et surtout dans une variante plus pure, qui n'exige même pas de questionnement autour de l'objet peint, pour autant que ce dernier soit identifiable. Dans ce cas, la déduction est inversée : c'est *parce que* l'objet est représenté de manière si réaliste qu'on en déduit *a posteriori* qu'il a été réel. En ce sens, la confusion entre la réalité du représenté et le réalisme de la représentation est conservée, mais on ne met plus l'accent sur le même élément. Si on doute de la réalité de l'objet, l'effet spéculaire est nié et on est renvoyé aux domaines plus risqués du réalisme « conventionnel » – sauf si l'on considère la peinture comme l'imitation fidèle d'une autre représentation, par exemple en

¹⁸ Ce cadavre est aussi, après tout, auréolé.

¹⁹ Rappelons-nous aussi que dans un sens important, la mort de la Vierge n'est pas une mort « réelle » : comme nous l'enseigne la mythologie chrétienne, la Vierge a fini par monter au ciel et y être couronnée. S'il semble que les personnages du tableau doutent de la réalité de cette mort, c'est peut-être aussi parce qu'elle est justement très différente d'une mort « réelle ».

postulant l'utilisation, par Caravage, de tableaux vivants comme la base de sa composition. Là encore, l'élément subversif de la fiction – subversif si l'on imagine la peinture comme reflet de la réalité – est déplacé, puisque c'est la représentation pseudo-théâtrale qui l'abrite. Mais la « pureté » de l'imitation spéculaire semble sauve au niveau de la peinture, qui n'a fait qu'imiter simplement cette scène fictive concrétisée devant les yeux du peintre. Pour continuer à parler de « naïveté » dans ce cas, il faut rappeler qu'à un niveau plus profond encore, aucune peinture n'est « directe » et « immédiate » – la peinture elle-même, après tout, est un médium et un écart dans la chaîne de signification – et que la peinture de Caravage l'est encore moins que toute autre. Mais cette dernière affirmation doit être étayée par une confrontation entre les valeurs du réalisme et les éléments principaux de la peinture caravagesque.

Le réel, le vraisemblable et l'illusoire

Le « réalisme social » que j'ai évoqué dans la section précédente se trouve à cheval entre le réalisme « naïf » de l'imitation directe et le réalisme de la vraisemblance. Même si les présupposés spéculaires d'une peinture soi-disant transparente rendent possible l'hypothèse « sociale » du réalisme – seule un oubli total des moyens de la représentation permettrait de parler des personnages peints comme s'il s'agissait de gens réels, dont on peut constater l'origine et la classe sociale – cette interprétation se rapproche d'un autre groupe d'hypothèses réalistes, qui a comme base la série suivante de postulats : la peinture est un art de fiction ; dans la plupart des cas, il serait donc insensé d'en parler comme d'une copie de la réalité existante, actuelle ; mais la peinture réaliste conserve des éléments d'une réalité qui *aurait pu* exister, même si l'état contingent des choses n'en a pas voulu ainsi. L'important, en ce cas, est l'effet qu'a cet art sur le spectateur, qui croit forcément à sa possibilité, voire à sa plausibilité.

Dans le cas de *La mort de la Vierge*, il semble que cette hypothèse conviendrait mieux à la narration caravagesque : la représentation ne peut être considérée comme reflétant directement la réalité, comme l'étaient par exemple les natures mortes du peintre, puisque ici l'on est dans un univers extérieur à la réalité visible entourant le peintre. Même si cette réalité se veut historique, elle peut être considérée comme appartenant au domaine de la fiction car, à défaut d'être vue, elle doit être imaginée. Mais alors, disent les défenseurs du réalisme de Caravage, il y a quand même un fort *sentiment* de réalité dans cette œuvre: on peut voir que Caravage, en utilisant des composants de son propre univers, a créé une scène historique

vraisemblable. La fiction devient crédible du moment que le peintre la bâtit avec les matériaux provenant de la réalité, qu'elle soit la sienne et non pas celle de la Vierge Marie vivant quinze siècles plus tôt. C'est là que la question de classe sociale redevient cruciale, non seulement parce que Caravage vivait notoirement parmi les pauvres et les parias, qui constituaient sa réalité à lui, mais aussi parce que, dans la culture occidentale, les couches situées en bas de l'échelle sociale ont toujours été considérées comme le gage d'un réalisme artistique. Qu'un pauvre ne soit pas plus réel qu'un roi, personne ne le conteste ; l'idée du « réalisme social » est à lier peut-être à l'évidence que les pauvres sont plus nombreux, mais plus probablement à une hypocrisie moderne qui voudrait compenser l'injustice sociale par une mythification de ceux qui en souffrent.²⁰

L'idée d'un réalisme dû à la représentation vraisemblable, fût-elle « sociale » ou non, est en tout cas passablement trompeuse. On peut, bien sûr, s'intéresser aux spéculations *historiques* sur l'apparence de l'univers quotidien au XVII^e siècle, sur ce qui rend la scène peinte par Caravage familière à ses contemporains et à nous, sur ce qu'elle doit à la vérité historique de l'époque biblique ; mais tout cela nous aide très peu à comprendre la peinture de Caravage en tant qu'art, en tant que style, pensée et « discours » pictural. La lumière et la couleur si spécifiques, la perspective curieuse, le choix de postures et de « champs de visibilité », tout cela n'a rien à voir avec la vraisemblance de la scène représentée ou inventée. La vraisemblance de l'histoire, dans ce cas au moins, n'est pas mise en question si l'on est chrétien ; ce n'est pas parce que la scène rappelle des événements de la vie du spectateur que l'œuvre aurait quelque chose de vraisemblable et, *a fortiori*, de réaliste. On serait encore plus mal avisé d'y chercher la nouveauté de Caravage, si souvent liée à son « réalisme ». Des Vierges « vraisemblables », c'est-à-dire ressemblantes à des femmes vivantes, il y en a eu dans la peinture bien avant Caravage, et la confusion incongrue entre anachronisme historico-archéologique et un vague sentiment de présence familière n'est pas non plus son apanage.

La question du vraisemblable dans la peinture est proche d'un autre problème crucial, celui de la relation entre le réalisme et l'illusionnisme. De prime abord, ces deux termes sont tantôt opposés – le réel existe, l'illusion se démarque surtout par son inexistence, par son manque de réalité – tantôt proches – l'illusion, tout en étant irréelle, crée précisément cette impression initiale de réalité d'où elle tire sa force de conviction. Dans le domaine des représentations, où la question d'apparence prévaut sur celle de l'existence, cette seconde caractéristique peut sembler plus importante et l'illusionnisme – ou le terme proche de

²⁰ Pour un autre point de vue sur les liens entre réalisme et politique, mais dans le domaine du genre (*gender*), voir Bal (1991 : 231).

trompe-l'œil – fusionne parfois avec un certain concept de réalisme. L'imitation réussie au point de tromper nos sens est considérée parfois comme la base technique et concrète de tout réalisme, du moins en peinture où la question de la perception par les sens reste si importante.

Louis Marin est un de ceux qui se sont intéressés de près à la question de l'illusionnisme. Lui aussi croit en la « frontière incertaine entre la représentation mimétique elle-même et l'effet de présence que nous assignons au trompe-l'œil » (1988 : 79). Ainsi, son concept de trompe-l'œil est proche de l'idée que se fait Michael Fried du réalisme, et dont il sera question plus loin. Mais la différence entre les deux approches est de taille : pour Marin, en fait, il ne s'agit justement pas de « réalisme ». Au contraire, il parle du trompe-l'œil comme du « comble de la représentation » (88), comme son dépassement qui finit par cesser d'être une représentation, si cette dernière est comprise comme une relation transitive entre deux éléments, le représentant et le représenté. Le réalisme, lui, exige cette dualité, cette distinction en est une condition nécessaire. L'illusionnisme de certains détails chez Caravage – pieds de la Vierge, bassine au premier plan – pourrait effectivement créer un effet immédiat de vraisemblance, mais cet effet est, pour ainsi dire, mensonger : l'emphase y serait mise justement sur l'effacement de l'écart mimétique.²¹

Le fond noir est, précisément, un autre élément de ce même effacement, puisqu'il ne ressemble pas à un espace vide et obscur, il *est* cette espace.²² Au lieu d'être la représentation d'un quelconque lieu ténébreux – on l'a vu, aucune coordonnée spatiale précise ne nous est jamais fournie – il devient ce lieu même sur la toile, un lieu en peinture et non pas un lieu réel qui serait peint. On ne peut donc parler ici de réalisme que d'une manière très vague et trompeuse. Ce problème est une particularité des arts plastiques puisque dans la littérature – où, de fait, la vraisemblance apparaît souvent comme la marque la plus claire du réalisme – l'écart médial entre représentant et représenté existe toujours et par définition, surtout dans les descriptions. Le « péril » d'un débordement de la *mimèsis*, d'une impossibilité à distinguer entre la représentation d'un objet et l'objet lui-même, comme le décrit Marin dans le cas de la

²¹ Ces détails, pris individuellement, pourraient même appartenir au réalisme « naïf » : leur effet dépasse la simple vraisemblance et atteint la réalité « immédiate », mais le contexte historique dans lequel ils sont insérés interdit une telle interprétation. Contrairement à un portrait ou une nature morte, le fait même qu'il s'agit ici d'un épisode historique éloigné dans le temps nous empêche par avance d'y voir une copie directe et spéculaire d'une réalité crue.

²² Hanneke Grootenboer cite des propos très similaires de Jean Baudrillard (2005 : 45). Elle mentionne le terme « hyperréalisme » dans ce contexte ; nous verrons plus loin que pour Caravage un terme comparable mais opposé, « hyporéalisme », peut s'avérer plus adapté.

Méduse de Caravage (1997 : 132-137), ne menace pas dans une telle mesure les arts verbaux.²³

Hanneke Grootenboer pose également la question de « la nature de la différence entre illusionnisme et réalisme »; elle le fait dans le contexte des nature mortes néerlandaises légèrement postérieures à Caravage, où les deux termes se retrouvent – et se distinguent (2005 : 5).²⁴ Le trompe-l'œil, selon elle, ne peut pas être « lu » de manière réaliste ; l'allégorie de cette impossibilité serait même son « produit » principal (149). Les propos de Grootenboer touchent surtout les questions, primordiales pour toute compréhension de Caravage, de rhétorique et de perspective (ou plus précisément de l'absence, chez le peintre, de cette dernière) ; c'est ainsi qu'elle propose de traiter le problème du réalisme. La perspective serait la dimension rhétorique de la peinture (13), une « forme allégorique qui raconte (*narrates*) l'impossibilité de décider si la signification (*meaning*) littérale ou figurée prévaut dans une peinture » – une idée qui serait le dépassement de la fameuse dichotomie proposée par Svetlana Alpers entre narration (= signification) et description (=réalisme).²⁵ La perspective, vue comme une rhétorique, est considérée donc comme une forme allégorique, ce qui rend cette conceptualisation particulièrement adéquate au baroque tel que nous le percevons maintenant, après la thèse de Walter Benjamin sur le drame baroque allemand. Et cette allégorie serait l'allégorie de la vérité en peinture, ce qui nous ramène sur le terrain du réalisme, mais sous un angle beaucoup plus surprenant et sophistiqué.²⁶

L'analogie entre les natures mortes nordiques et les peintures ténébristes de Caravage – non pas ses propres natures mortes – peut avoir l'air arbitraire si ce n'était pour un élément commun d'une grande importance : l'image qui « vient vers la surface », l'absence de profondeur qui est remplacée par un vide incolore. « Il y a si peu à voir », dit Grootenboer à un moment par rapport à un tableau de Claesz., et ajoute que c'est ainsi que l'œuvre « aborde le sujet de la nature de sa propre représentation » (22). La séparation des termes jusqu'ici inséparables dans l'histoire de l'art, à savoir la perspective et le réalisme, serait la voie privilégiée pour arriver à une meilleure compréhension des deux concepts. La peinture en trompe-l'œil offre cette séparation, par une astuce « mensongère » (Grootenboer parle de

²³ Les *Targets* de Jasper Johns présente une confusion pareille – s'agit-il d'une cible ou bien d'une représentation d'une cible ? Il serait intéressant de savoir si Johns était inspiré, consciemment ou non, par la *Méduse* de Caravage.

²⁴ Les natures mortes de Caravage lui-même datent du début de sa carrière et ne sont pas à proprement parler ténébristes ; je ne les analyserai donc pas en détail dans cette étude. Cependant, le fait que ce soit dans ce genre que beaucoup d'historiens trouvent les débuts du réalisme caravagesque n'est certainement pas anodin.

²⁵ Grootenboer cite Mieke Bal pour dire que de toute façon, toute description *est* une narration (25). Voir Alpers (1990) et plus loin dans ce chapitre.

²⁶ Pour l'allégorie benjaminienne comme conceptualisation de la peinture ténébriste, voir ch. 7.

« *deception* », 45). Mais même les natures mortes « réalistes » que Grootenboer analyse, par leur vacuité novatrice, contribuent à une telle dissociation.

La transition décrite par Grootenboer, de compositions attestant de l'*horror vacui* aux natures mortes « modestes, monochromes, sereines et, pour ainsi dire, virtuellement vides » (72) n'est pas sans rappeler celle que j'ai présentée dans mon premier chapitre, même si le changement dans les natures mortes néerlandaises n'arrive que quelques décennies plus tard.²⁷ Grootenboer cherche le sens de ce vide, essaye de le lire, c'est-à-dire de regarder ce qui se soustrait à la perception sans être pour autant invisible. Comme le note bien Georges Didi-Huberman (1990, 1985), des surfaces peintes de cette sorte – chez les peintres de natures mortes, chez Caravage ou, le cas échéant, chez Fra Angelico – s'exposent devant nos yeux sans qu'ils prennent part au jeu trivial de la « référentialité ». Lui les appelle « visuels » au lieu de « visibles » là où Grootenboer utilise « visible » pour le distinguer du « perceptible ».²⁸ Sans être identiques, les nuances ont beaucoup en commun : une remise en cause de la polarité binaire du visible et de l'invisible, et la présentation d'objets vus qui ne correspondent parfaitement à aucune de ces deux catégories.

Grootenboer, donc, veut *lire* le vide, mais non pas comme la copie d'une réalité quelconque, ni même comme le fond vraisemblable d'une composition de comestibles. Le vide ne se réfère pas à un espace hors du cadre, mais signifie un espace – une surface – vide *dans* la peinture, où il n'y a pas d'objets peints (79), où une profondeur est « désignée » mais ne peut rien ajouter à l'espace peint (123). En fait, c'est notre point de vue qui peut être considéré comme vide, et le vide, en tant que représentation du rien, comme l'opposé de la peinture elle-même.

Le renoncement à l'espace tridimensionnel équivaut à la suppression de la perspective telle que l'a créée la Renaissance, cette invention/découverte géniale devenue quasiment la raison d'être de la peinture. Le fond vide des natures mortes signifie, selon Grootenboer, « la structure géométrique vide de la perspective elle-même » (80). Au lieu de structure (c'est-à-dire d'une mimésis du cosmos), la perspective est maintenant une affaire de *rhétorique*, et plus précisément elle devient analogue à la rhétorique géométrique de Pascal.²⁹ La perspective ne *représente* pas, elle *se présente* (171). Son application à la peinture fonctionne

²⁷ Grootenboer elle-même dit que les natures mortes qu'elle décrit « font dans une grande mesure partie d'un développement général dans la peinture » (75). Elle avance une idée originale au sujet du lien entre excès de détails et information : « La peur des espaces vides se manifeste comme une structure sous-jacente ... tout en restant bien cachée derrière l'excès d'informations » (88).

²⁸ Voir mon introduction.

²⁹ Cette question de la mimésis de l'harmonie cosmique qui s'efface, dans le domaine de la musique, au profit d'une approche rhétorique, sera au centre des premières sections du chapitre suivant.

comme un secret, créant un « art magique » (103). Le fait – désormais pleinement assumé – que le point de fuite se trouve à l’infini, et la relation compliquée qu’elle entretient par là même avec le point de vue, n’y sont pas pour rien. Le Baroque, selon Grootenboer, est, entre autres, la période où « la perspective sort du cadre rigide de la Renaissance et commence à générer un jeu au lieu d’une preuve, une illusion au lieu d’une réalité, un effet au lieu d’une ressemblance » (110).³⁰ Il va sans dire qu’une relation nouvelle de la peinture avec le savoir est ici en jeu.³¹

La rhétorique est, pour ainsi dire, l’ennemi juré du réalisme, ou d’une certaine perception de la représentation « réaliste ». Même dans la langue courante, un discours rhétorique est censé s’éloigner de la description fidèle de la réalité pour des raisons tantôt esthétiques, tantôt opportunistes. Dire que certaines peintures au XVII^e siècle dévoilent la nature rhétorique de la perspective, c’est pour le moins affirmer que toute notion simpliste de réalisme doit être écartée de la discussion. C’est pour le moins insister sur l’ambiguïté inhérente à la peinture, sur sa résistance aux interprétations – le vide ouvre un domaine qui est au-delà de l’interprétation, dit Grootenboer – et affirmer, d’après Paul de Man, qu’ici, les éléments qui « refusent » de suivre une signification supposée – le vide en est un – sont nécessairement rhétoriques.³² Ils sont là pour l’effet escompté sur le spectateur, mais sans prétention au réalisme – sauf si l’on comprend le réalisme lui-même comme un effet de rhétorique, guère plus.

L’effet de l’effet de réel

C’est ainsi que l’approche de Grootenboer nous ramène directement à une autre hypothèse au sujet du réalisme, que l’on pourrait nommer « conventionnelle ». C’est l’insistance sur la « référentialité », selon Grootenboer, qui a obscurci le concept du réalisme dans la peinture et dans la littérature. En même temps, elle refuse de renoncer complètement à l’utilisation du terme « réalisme ».³³ Une des possibilités d’un réalisme sans référence serait justement un réalisme « vide », auto-référentiel, qui ne signifierait ainsi que sa propre vérité. Mais il ne faut

³⁰ Pour une caractérisation complémentaire du Baroque, voir Grootenboer (2005 : 132), et aussi plus loin, où la formule particulièrement heureuse décrit le Baroque comme « l’ère pendant laquelle l’art a commencé à être considéré comme un problème » (146).

³¹ L’anamorphose est analysée ici (Grootenboer 2005 : 136 et *passim*) comme le cas extrême de cette nouvelle complexité, où la limitation de notre propre vision est allégorisée, et où le sens est créé par l’incapacité à franchir la distance entre signifiant et signifié. Je crois que l’on peut en dire autant de la peinture ténébriste.

³² De Man est cité dans Grootenboer, (2005 : 91).

³³ Voir, par exemple, Grootenboer (2005 : 133). Dans ce sens, nos opinions divergent : je serai plutôt enclin à ne plus l’utiliser, comme je l’explique vers la fin de ce chapitre.

pas se tromper : comme le dit Grootenboer elle-même, « c'est l'effet de réel qui sème souvent la confusion quant au sens d'un tableau » (92).

L'idée de « l'effet de réel », proposée par Roland Barthes dans son essai éponyme (2002), se développe à partir d'une observation. Barthes se rend compte, dans des romans connus comme réalistes, voire dans des textes d'histoire, que la présence de certains détails n'est justifiée que par l'effet qu'ils créent, par l'indice de « réalité » qu'ils donnent – qu'ils confèrent à l'œuvre tout entière. Il s'agit précisément de l'aspect « superflu », « inutile » et non-justifié de ces détails (25-26). C'est une question d'effet, et donc, de nouveau, de rhétorique. Barthes parle de détails littéraires, mais l'idée semble parfaitement applicable aux arts plastiques, car les exemples qu'il donne sont descriptifs, visuels.³⁴ En effet, un certain nombre de concepts proches de « l'effet de réel » surgissent très souvent dans l'histoire de l'art : toute une école, la peinture néerlandaise, est ainsi considérée par Svetlana Alpers (1990) comme produisant des œuvres qui ne sont qu'un effet de réel devenu indépendant, sorti du carcan de la narration. Cette observation a eu une descendance florissante depuis la première publication de l'ouvrage d'Alpers, en 1983. Tout ce qui est dépeint dans ces œuvres l'est pour donner un sentiment de réalité qui serait le seul but du tableau. Cela va beaucoup plus loin que Barthes lui-même, pour lequel l'effet de réel est par définition non pertinent pour le propos général d'une œuvre, qui se trouve ailleurs. Barthes, dès 1968, dénonce par avance comme mythique l'opposition entre le vécu – le réel concret – et l'intelligible ou le sens, une opposition qui sera, quinze ans plus tard, à la base de la théorie d'Alpers. Dans le cas de Caravage l'ambiguïté est inévitable car, abstraction faite des tableaux de jeunesse, l'on ne peut ignorer chez lui l'*historia* ; son « italianité » le sauve d'un tel traitement réductif. Il serait donc plus adaptable à l'effet de réel selon Barthes qu'au variant d'Alpers, même si cette dernière range Caravage dans le « camp » descriptif et malgré l'accusation ancienne que Caravage ne sait pas raconter d'histoire.

L'effet de réel se trouve-t-il au même niveau ontologique que les autres types de réalisme suggérés plus haut ? On pourrait dire, certes, qu'il résout non pas le problème de ce qu'*est* le réalisme – Barthes y voit une nouvelle fusion du « vraisemblable esthétique » et du réel historique, puisqu'il est régi par « les règles génériques du discours » et les « règles culturelles de la représentation » mélangées à une référence « objective » à la réalité (28-29) – mais plutôt une question de méthode artistique : comment atteindre le réalisme ? Par quels moyens créer l'impression d'une description réaliste ? En incorporant un détail sans

³⁴ Le vocabulaire qu'utilise Barthes à cet égard est significatif : il parle d'une méthode qui rendrait compte « de toute la surface du tissu narratif » (2002 : 25).

justification narrative dans une œuvre, semble nous dire Barthes, on renforce l'effet réaliste sur les lecteurs (ou spectateurs). En effet, Barthes attribue à ces détails la déclaration « *nous sommes le réel* » qui est leur seule signification. La question de l'essence est ainsi brillamment repoussée : on ne sait pas ce qui donne aux détails leur apparence réelle – une apparence qui est la pré-condition pour qu'après, étant donné qu'ils n'ont pas d'autre utilité, l'on comprenne que leur seul but était cet effet. Ce qui leur rend d'emblée cette apparence n'est pas la fidélité à une référence ou une ressemblance quelconque, mais la convention même du genre. Imaginons le baromètre de Flaubert, un des exemples de détails dont le seul but, selon Barthes, est l'effet de réel, dans une nouvelle de science-fiction : même décrit d'une façon analogue, il n'inspirerait pas l'effet de réel à cause de l'absence de cette convention qui veut, au départ, que l'auteur entende nous faire croire à la réalité de sa description.

Un problème supplémentaire est suggéré par Mieke Bal : lorsque le discours sur « l'effet de réel » parle d'éléments incompatibles avec la signification totalisante de l'œuvre, il suppose – à tort – que les autres éléments conviennent nécessairement mieux à cette signification, qu'une telle totalité est possible et souhaitable (1991 : 216-246). La théorie de Barthes pécherait donc par une croyance naïve en l'unité fondamentale d'une œuvre d'art, et en l'effet de réel comme l'exception qui confirme la règle. Mais si l'unité même d'un énoncé artistique est mise en doute, ce qui, depuis Derrida et De Man, semble acquis, quel mérite peut-on attribuer aux détails non pertinents qui sont, en fin de compte, aussi (non) conformes au reste de l'œuvre que les éléments qui semblent d'emblée en être essentiels ?

Et qu'en est-il de la peinture ? Le problème se complique, parce que la peinture ne fait pas la différence entre la dénotation dont parle Barthes – une description réduite à un mot – et la description ; elle dénote, nécessairement, en décrivant, et décrit en dénotant. La « collusion *directe* d'un référent et d'un signifiant », et l'expulsion du signifié, proposées par Barthes (31) comme caractéristiques de l'effet de réel, y est la règle et non pas un cas historique, car dans la peinture, la triade signifiant-signifié-référence est par définition court-circuitée. Pour voir comment cela fonctionne, revenons-en au Caravage. Les raisons qui rendent l'effet de réel inadéquat dans ce contexte se trouvent dans la matière picturale elle-même.

La mort de la vierge semble nous offrir au moins deux objets idéaux pour évoquer l'effet de réel. Ils se trouvent aux deux extrémités du tableau : la bassine nous accueille en bas, le drap rouge clôt l'espace en haut. L'un et l'autre objets peuvent, bien sûr, avoir des

significations précises liées à la mort de la Vierge : la bassine sert à laver le cadavre, le drap à le couvrir. Ces propositions ont souvent été avancées pour expliquer leur présence.³⁵

Laissons dans un premier temps la bassine de côté pour contempler le drap/rideau, bien plus incongru et étonnant. L'interprétation due au réalisme « vraisemblable » – là où il y a un mort, il est plausible de trouver un drap – semble peu satisfaisante. Le tissu est pendu d'une manière qui semble le rendre indisponible à une utilisation future ; il occupe un tiers de la surface tandis qu'un petit bout suffirait pour indiquer sa présence ; sa couleur est trop flamboyante, sa forme trop suggestive pour n'être qu'un simple morceau de tissu de circonstance. Comme le célèbre crâne de Holbein, ce drap, par sa présence saugrenue, que les personnages dans le tableau ne remarquent pas, semble appartenir à un autre univers, à une autre couche ontologique : il est peut-être peint sur la même surface, mais se trouve-t-il dans le même espace que les personnages en-dessous de lui ?³⁶

Ce drap produit donc plutôt un effet d'irréel : son absurdité, aussi bien que le fait qu'il monte vers un mystérieux point invisible (Askew 1990 : 116), semblent être un indice des aspects problématiques de la représentation tout entière, et en cela il va au-delà de ce que Pichler présente comme la confrontation de la signification (narrative) et du référent (descriptif).³⁷ Quelques détails renforcent cette impression. Juste au-dessus des deux personnages debout à droite, le drap semble reculer pour ne pas les couvrir et pour leur offrir comme une auréole respectueuse. A l'évidence, aucun drap réel ou vraisemblable ne se comporte ainsi. Mais ce drap vit sa propre vie : comme dans le cas des tissus remarquables par Aby Warburg dans les peintures de la Renaissance, c'est la charge affective des personnages qui est souvent « transférée » aux objets prétendument inanimés.³⁸

Le drap fait encore autre chose : il remplit, tout simplement, cette surface trop haute qui fut allouée à Caravage pour son tableau. Il est là comme surface colorée qui complète si bien, esthétiquement, la gamme restreinte de couleurs – y compris le rouge similaire de l'habit de la morte – occupant la partie inférieure de la composition.

³⁵ Un exemple extrême d'un « réalisme d'objets » est proposé par Varriano (1986) qui essaye d'identifier et de documenter tous les objets « décoratifs » des deux versions de la *Cène à Emmaüs*, et de trouver leurs équivalents – leurs sources – dans le monde réel des arts décoratifs. Il n'est pas étonnant que Varriano répète le lieu commun selon lequel Caravage transgresse le décorum conventionnel pour atteindre un art naturaliste (219).

³⁶ Askew (1990 : 108-109) insiste sur les significations symboliques importantes de ce tissu – surtout l'allusion au corps de la Vierge comme réceptacle du divin – et conteste les interprétations courantes qui n'y voient qu'un élément décoratif ou un remplissage de surface.

³⁷ Mais Pichler ne parle pas de cette œuvre-là (2006 : 142).

³⁸ Je me réfère ici à Warburg relu par Georges Didi-Huberman (2002). Cf. Careri (2005), en particulière ch. 1, « Le transport des affects ».

Et si le drap n'était, après tout, qu'un drap, et se trouvait dans l'espace, certes fictif, de la scène racontée ? J'ai beau dire que cette chose rouge se comporte d'une manière plutôt déviante pour un drap, il n'empêche que sa « drapité » reste entièrement présente à l'esprit. C'est justement l'oscillation incessante entre surface et espace, entre peinture et objet, qui rend cet objet si déconcertant. Si ce n'était qu'un drap, donc, on pourrait imaginer qu'il soit susceptible de tomber. Ce drap est accroché au plafond, il me semble, à deux endroits, tous deux hors-cadre ; pour autant que l'on voie, il flotte en l'air. S'il tombe, il aura sûrement un effet important : il nous bloquera complètement la vue. Bien entendu, ce n'est pas vraiment ce risque qui peut inquiéter dans un tableau de peinture, immobile et à jamais « gelé ». L'important est que la menace plane, au présent, sur le tableau tel qu'il est : il y a comme un écran qui, pour l'instant, ne se fait pas remarquer, mais qui est sur le point de se mettre entre nous et l'espace peint, et de nous mettre par là même en face d'une surface rouge informe sans détails, sans objets ni personnages, sans histoire. Le seul coin de la composition qui se trouve hors de la portée du drap, d'ailleurs, est aussi le seul lieu de conversation et de parole, très marginalisées dans ce tableau. En effet, il semble que deux ou trois personnages à l'arrière-plan s'engagent dans une causerie qui contraste avec le silence pesant des autres. Le drap menace donc l'aspect visuel et non pas ce coin d'échange verbal, mais ce dernier, à l'évidence, ne joue qu'un rôle secondaire – et secret, vu l'obscurité dans laquelle il a lieu – dans la grande scène de la mort de la vierge, scène de recueillement silencieux.

Si je parle de scène, c'est pour cause : ce drap peut aussi être interprété comme un rideau qui vient d'être monté pour qu'on puisse voir ce qu'il y a derrière lui, et qui, la pièce terminée, redescendra. Sa forme, sa couleur ressemblent plutôt à celles de ce genre d'objets, et le tableau tout entier gagnerait en cohérence par cette interprétation théâtrale, quitte à y perdre la référence directe à la réalité. Comme devant une scène, on voit les « acteurs » d'en haut ; le personnage principal – et l'événement principal – se tourne vers nous, et les autres, de manière par ailleurs si peu « réaliste », se rangent derrière.

Si l'on regarde bien, l'apparence théâtrale de cette peinture semble encore plus frappante : la Vierge a une posture qui a l'air trop bien réfléchi, comme si elle jouait la morte (ou l'évanouie). La mère de Jésus est faite pour s'exposer à nos regards au maximum, et pour nous signaler : je suis morte. Les autres personnages semblent également appliquer des gestes convenus censés nous avertir de leur état d'esprit. Il s'agit du théâtre dans un sens lié, de nouveau, à la question du temps, le théâtre qui « se sait désormais théâtre » tel que le définit Christine Buci-Glucksmann : « ce catalyseur d'une essence du temps irréductible au seul

temps physique, mécaniste et vide, de la chronologie, à sa traduction dans l'événement » (2002 : 45, 40).

En outre, cette ambiance théâtrale nous ramène à une autre explication typologique de ce qu'est le « réalisme », car il y est question, entre autres, de la peinture théâtrale. Et si la théâtralité y est comprise différemment, sans lien véritable avec l'utilisation commune de ce terme ni avec la définition de Buci-Glucksmann, la proximité terminologique, mais aussi l'insistance sur une tradition réaliste dans la peinture occidentale, rendent le détour par Michael Fried indispensable.

Réalisme, absorption, théâtralité : la présence de l'auteur

Dans son grand projet d'archéologie de la peinture moderne, Fried construit un univers bipolaire, où la théâtralité et l'absorption sont les deux références absolues. Cependant, malgré ses prétentions totalisantes, Fried ne propose pas une théorie générale de l'art moderne : il se contente d'une lecture appuyée d'une tradition qu'il appelle « réaliste ». Ce dernier terme apparaît donc souvent dans ses analyses, et Fried prétend même parfois l'expliquer ou l'analyser, mais, curieusement, l'existence dudit réalisme n'est jamais mise en doute : expliquer le réalisme (de Courbet, de Caravage – les deux « archi-réalistes de la peinture occidentale, selon lui [1997 : 28]) veut dire prendre ce terme comme point de départ et à partir de là analyser les opérations d'un style de peinture qu'on a étiqueté d'emblée comme réaliste.³⁹ Même lorsque Fried dit lui-même que sa définition du réalisme diffère des lieux communs (1993 : 16), il ne se pose jamais la question qui semble s'imposer : y a-t-il encore un sens à utiliser le terme ?⁴⁰ Il semble donc qu'essayer de contester la validité même du terme réalisme ne pourrait pas se faire en prenant Fried comme interlocuteur : son utilisation du mot est axiomatique ou bien inexplicité.

Mais si Fried ne pose pas explicitement la question du réalisme, c'est aussi parce que toute sa théorie repose sur l'identification de la tradition réaliste avec les œuvres d'art construites autour du concept d'absorption. Ce dernier concept, contrairement au réalisme, est amplement caractérisé et défendu ; ses apparitions sont signalées et analysées. A défaut d'une

³⁹ Fried utilise même l'oxymore « réalisme baroque » (1997 : 35). Il caractérise le style tardif de Caravage comme « vériste » (47), mais n'explique pas non plus ce qu'il entend par ce terme. Ailleurs, il qualifiera Caravage d'« illusionniste » (1993 : 133) – en ignorant les nuances qui, comme on l'a vu, rendent l'identification de ce terme avec le « réalisme » pour le moins problématique. L'autre « héros » de Fried, à savoir Diderot, a aussi soutenu « un retour à la vérité et à la nature » après ce qu'il a considéré comme « le maniérisme du Rococo » (1980 : 102). La ressemblance au discours courant (la « vulgate ») sur Caravage est évidente.

⁴⁰ La seule fois où la question est posée apparaît dans le contexte de Courbet (1993 : 235), et non pas de Caravage, même si l'article sur ce dernier est plus tardif. De toute façon, la réponse n'est jamais explicite.

définition du réalisme, on pourrait donc déduire indirectement dans quels cas l'auteur pense que ce terme s'applique.⁴¹ Qu'en est-il donc du réalisme selon Fried ?

Fried est loin d'adopter un réalisme « naïf » : il est conscient de la différence entre la peinture figurative et le reflet spéculaire, entre l'art et le miroir : cette différence est même un de ses thèmes phares.⁴² Il se rend compte aussi de la complexité extrême – et rarement remarquée – du visuel et du visible chez Caravage, et du ténébrisme comme une sorte de peinture qui résiste à la vision et à la vue et les conteste.⁴³ La même observation, d'ailleurs, vaut dans le cas de Courbet : sa peinture – son « réalisme » explicite, dans ce cas – est non-visuelle : elle est somatique.⁴⁴ Le réalisme n'est donc pas une affaire de transparence, ni de vraisemblance, ni d'exhaustivité : ce qu'ont en commun les grands « réalistes », c'est la présence, certes dialectique, du peintre dans son œuvre, présence imaginée comme antidote au retour de la théâtralité – au sens qu'en donne Fried – pour Courbet, ou comme un élément d'une nouvelle relation avec la question du regard (*spectatordom*) pour Caravage.⁴⁵

Fried commence sa discussion de Caravage par une analyse appuyée de quelques toiles de l'étape « pré-ténébriste », ces (auto)portraits que je n'analyserai pas ; il est donc libre d'esquiver la question de l'obscurité comme élément dont l'incompatibilité avec un style réaliste est pour le moins plausible, en raison de la confusion, mentionnée plus haut, entre une obscurité représentée en peinture et une peinture qui est en soi obscure. L'interprétation annoncée de grands tableaux ténébristes – y compris *la mort de la vierge* – mentionne le *chiaroscuro* – pas franchement l'obscurité – comme une pré-condition pour la nouvelle sorte

⁴¹ On pourrait aussi trouver un indice dans la rhétorique même de Fried : il commence toujours ses analyses par une description détaillée du tableau abordé. Une peinture réaliste serait-elle donc peut-être une peinture qui se laisse ainsi facilement décrire ? Si tel est le cas, des pans entiers de l'œuvre de Caravage semblent être exclus de cet univers réaliste, en particulier les surfaces couvertes d'une obscurité informe.

⁴² Pour une critique explicite et convaincante du réalisme « naïf » – ce qu'il appelle « l'explication réaliste classique » – ainsi que de l'utilisation courante de « l'effet de réel », voir Fried (1993 : 16-19, 286). Il convient de comparer ces critiques – concentrées sur l'idée d'une charge imaginative chez Courbet – avec une citation de Nochlin qui semble indiquer ce qu'est le réalisme pour elle. Pour Nochlin, les œuvres mûres de Courbet « ne supposent rien, en termes formels, au-delà de la simple réalité de l'existence physique des [personnages] et de leur existence en tant qu'éléments peints sur la toile » (Fried 1993 : 117). Par ailleurs, ce n'est pas l'idée même d'un « effet de réel » qui déplaît à Fried – il l'utilise et ceci est peut-être un indice pour comprendre comment il définirait le réalisme s'il devait le faire (1993 : 95). L'ouvrage en question s'appelle d'ailleurs *Le réalisme de Courbet*, comme si son but était précisément d'expliquer ce concept, mais cette explication reste, au mieux, implicite. La question de « spécularité » est abordée, entre autres, dans le contexte de Caravage (Fried 1997).

⁴³ Fried (1997 : 56) ; cf. Fried (1987 : 64-65, 1993 : 162).

⁴⁴ Une variation différente du « réalisme de la présence », que Fried cite – et critique – est celle que proposent Zerner et Rosen (Fried 1993 : 274). Pour eux, l'essence du réalisme de Courbet est son insistance sur la réalité matérielle de ses peintures. Une objection évidente à cela serait que dans ce cas Titien, Van Gogh et même Pollock seraient, eux aussi, réalistes.

⁴⁵ Pour un bon résumé de ce concept de la présence du peintre, voir Fried (1993 : 101). Le même ouvrage donne les raisons historiques qui, pour Courbet, ont rendu cette invention nécessaire (302).

d'absorption « inventée » par Caravage. Mais Fried ne parle pas du ténébrisme comme ce qui est certainement en soi l'innovation principale du peintre.⁴⁶

Du fait que Fried n'explique pas exactement ce qu'est pour lui le réalisme de Caravage, deux conclusions sont possibles : soit son concept de réalisme est banal, une impression générale de vérité ou de fidélité à la réalité, soit il est très idiosyncrasique : dans ce dernier cas, le réalisme de Caravage serait l'équivalent de sa manière de jouer de la présence de l'artiste dans son œuvre. Curieusement, dans les deux cas, la question du réalisme de Caravage semble non pertinente pour ce qui m'intéresse dans cette étude. La première interprétation est, à mon avis, fautive : de ce point de vue Caravage peut être considéré plutôt comme non- (ou anti-) réaliste, comme je l'ai déjà montré ; si Fried appelle Caravage réaliste suite à tout ce qu'il dit au sujet des conditions de regard, il me semble que ses analyses sont valables mais que son utilisation du terme « réalisme » n'y apporte rien.⁴⁷

Françoise Bardon ose franchir le pas suivant : elle aussi reconnaît l'importance, dans l'art de Caravage, d'une présence somatique plutôt que visuelle, mais elle aperçoit la problématisation du réalisme qui en résulte. Plus particulièrement, elle voit chez Caravage la primauté d'une « expérience de la matière », rare dans la peinture de son temps (1978 : 15-21). Historiquement, Caravage est pour Bardon, et cela à partir de la chapelle Contarelli, l'exception à une peinture d'histoire qui ignore la matière sur lequel elle est placée, et qui utilise la perspective comme la projection d'un univers centralisé et hiérarchisé (15-21). « Ce que Caravage ne sait pas, il le peint » (20), dit Bardon. « L'expérience de la matière » veut dire pour elle que les objets peints ne sont plus devant le fond ou dans un décor – comme objets de savoir analytique, à distance – mais *dans* la matière/couleur (71). C'est justement le noir, « matière brute », qui est « à conquérir, à *informer* » (Bardon souligne) ; Caravage invente « une pratique picturale qui visait à retrouver l'unité de la forme et du fond et remettait ainsi en cause les illusions optiques et idéologiques d'une peinture de représentation » (71). Caravage explore « l'insondable matière de Bruno, productrice de formes ... l'inconnu dans le réel » (73), dans un monde où sont « finis les belles architectures

⁴⁶ A ma connaissance, le livre à venir sur Caravage, annoncé dans l'article de 1997 (50), et l'analyse mentionnée ci-dessus qui devait en constituer un chapitre, n'ont jamais vu le jour. Pour l'absorption comme condition de l'effet réaliste, voir aussi Fried (1980 : 96).

⁴⁷ L'utilisation de ce terme pour Caravage semble être liée aux liens qu'expose Fried entre le peintre ténébriste et Courbet, puisque ce dernier est reconnu comme réaliste dans un tout autre discours, celui des « ismes » des XIX^e et XX^e siècles. Dans son ouvrage sur Eakins et Crane déjà, Fried affirme que le lien entre absorption et réalisme est fonctionnel plutôt qu'accidentel (1987 : 42). Il insiste autant sur les liens entre réalisme et réflexivité, mais toujours sans expliquer ce que « réaliste » veut dire *en dehors* de ces correspondances. Après tout, si « réalisme » était juste un autre mot pour désigner ce genre de peinture absorbée et réflexive, toutes ces affirmations ne seraient qu'une immense tautologie.

bien ordonnées, les paysages harmonieux, les correspondances toujours rappelées entre les hommes et le monde ... la peinture s'ouvre à la matière inconnue, l'ignorance ... le néant, le nul ... Caravage peint la réalité de son temps, la crise morale, religieuse, scientifique, la crise de connaissance » (82).⁴⁸

Bardon conclut que « l'expérience de la matière » définit plus justement la distinction de Caravage que le terme « réalisme », et qu'il est donc avant tout un matérialiste (215). Si Bardon insiste sur le rôle du réel chez Caravage, l'importance attribuée au support et à l'opacité de la peinture est absente des acceptions courantes du « réalisme » et va même à leur rencontre. Cette opposition est encore plus forte si l'on regarde une autre « famille » de réalismes, celle qui nous ramène aussi à la question centrale de cette étude : le ténébrisme et la critique du savoir.

Réalisme et exhaustivité

La définition élaborée du réalisme littéraire que propose le théoricien de la littérature Philippe Hamon, et les formulations dans le même sens qui abondent dans la discussion de la peinture soi-disant réaliste, proposent un lien direct entre le degré de réalisme et la quantité d'information(s). Il doit être déjà clair que le lien entre peinture et information, et en particulier entre peinture ténébriste et *absence* d'information, se trouve au cœur de mon intérêt dans cette étude, et que la question de l'information et de l'art a aussi sa place dans le cadre de la discussion du réalisme.

Le propos de Hamon est univoque. Dans ce qu'il appelle « le 'cahier des charges' du projet réaliste », il inclut, entre autres, les propositions suivantes (1982 : 132-133):

1. le monde est *riche*, divers, foisonnant, discontinu, etc. ;
2. je peux *transmettre une information* (lisible, cohérente) au sujet de ce monde ;
3. la langue peut *copier* le réel ;
4. le *support* (le message) doit s'effacer au maximum ;
5. le *geste* producteur du message (style, énonciation, modalisation) doit s'effacer au maximum ; ...

⁴⁸ Cette dernière phrase résume assez bien l'intuition principale de ma propre étude, mais Bardon choisit de ne pas poursuivre cette discussion historique.

Hamon poursuit en disant que « le projet réaliste s'identifie avec le désir pédagogique de transmettre une information ... donc d'éviter au maximum tout 'bruit' qui viendrait perturber la communication de cette information » (134), et parle même d'une « *topologie des savoirs* particulièrement dense » et de « l'assimilation du *réel* à la *connaissance* » pour résumer : « plus on connaîtrait, plus on serait réaliste » (145). L'autre élément nécessaire à un tel projet est une écriture « transparente » (150). La formulation négative de ces principes est hautement parlante, compte tenu de l'importance du vide pour le ténébrisme que l'on a vue dans mon premier chapitre : « le discours réaliste a horreur du vide informatif », dit Hamon (161). Dans un contexte plus spécifique aux arts plastiques, Danièle Cohn décrit l'artiste réaliste comme celui qui « s'engage dans un travail de boutiquier vis-à-vis de la réalité » (2003 : 20).

Le discours corollaire en histoire de l'art caractériserait la peinture réaliste (y compris de Caravage) par l'attention aux détails et aux phénomènes ; il nommerait les objets ou les personnages peints « à travers » le médium de la peinture, faisant abstraction de ce médium considéré comme transparent ; il utiliserait des figures linguistiques permettant d'attribuer à ces peintures une manière très directe de communiquer des connaissances.

Or, il me semble que chaque mot utilisé pour décrire ce projet réaliste se heurte à la peinture de Caravage comme à son antithèse parfaite. La comparaison entre le ténébrisme et la peinture vénitienne du XVI^e siècle (ch. 1) l'a déjà montré : l'art de Caravage, au lieu d'une saturation, propose une réduction au minimum ; au lieu de plénitude, il propose le vide ; au lieu de la communication des informations, il propose leur voilement.

Certes, Hamon a comme objet de recherche le réalisme littéraire, et qui plus est celui du XIX^e siècle. Ses termes semblent mal adaptés pour aborder un style de peinture antérieur de deux ou trois cents ans. Et pourtant, cette confusion historique est précisément due aux textes qui insistent pour appeler Caravage « réaliste ». Quoiqu'ils veuillent dire, les historiens procédant ainsi laissent entendre que Caravage est équivalent par ses méthodes et par ses buts à ce courant artistique que l'on connaît *aujourd'hui* sous le nom du « réalisme » (ou « naturalisme » : Hamon lui-même parle de Zola en même temps que de Balzac).

Comment, par exemple, s'articule *la mort de la Vierge* avec le « cahier des charges » du réalisme ? Si le monde est « riche » et « foisonnant », cela reste plutôt invisible dans ce tableau, pourtant relativement riche en personnages et en détails si on le compare aux autres œuvres du peintre. L'espace où se déroule la scène semble très simple – ou, mieux, seul le strict minimum de cet espace nous est rendu – et la richesse humaine, malgré un nombre de personnages au-dessus de la moyenne caravagesque, est appauvrie par des conditions de

visibilité telles que l'on a du mal à croire en l'existence même d'un monde riche, chatoyant et varié.⁴⁹

Mais si la *Weltanschauung* (ontologique) implicite dans la peinture de Caravage peut donner lieu à des discussions, le deuxième point mentionné ci-dessus laisse aucun doute : Caravage est très loin de cette exigence du réalisme, surtout en ce qu'elle concerne la « lisibilité » et la « transmission de l'information ». Il suffit de regarder *La mort de la Vierge* pour se rendre compte de la futilité de toute tentative de concilier ces exigences avec ce style de peinture.

Les informations visuelles que nous offre la peinture sont sévèrement limitées, et cela par le biais de plusieurs astuces picturales : les ombres épaisses qui couvrent les personnages, et en particulier leurs visages et leurs yeux ; l'obscurité généralisée ; les gestes de la plupart de ces mêmes personnages qui nous bloquent l'accès à leurs expressions et aux détails de leurs physionomies ; le drap pendu en haut et couvrant une grande partie de la surface ; et la structure étonnante de la (non-)perspective. Là où on aurait attendu une transmission maximale d'informations concernant *l'histoire* (dans une peinture « narrative ») et/ou *le monde* (dans une peinture « descriptive »), selon le modèle idéalement réaliste, on se trouve en face d'un vide déconcertant.

Pour montrer que l'étiquette « réaliste » est mal appropriée, il convient d'analyser quelques autres éléments de cette œuvre, qui, de surcroît, sont typiques de la peinture caravagesque de cette période. Ainsi pour les gestes des personnages : ce n'est pas par hasard si les quatre personnages qui entourent la Vierge de plus près couvrent tous leurs visages d'une manière ou d'une autre.⁵⁰ Le sens rhétorique du geste est clair : tel un *noli me tangere* visuel, il dégage la distanciation, la réticence, la discrétion. Certes, au sens strict, cela nous apprend quelque chose sur la condition humaine face à la mort, et l'on pourrait à ce titre parler d'une transmission d'information – d'enseignement – psychologique ou morale. Mais

⁴⁹ Et cela, malgré l'affirmation étonnante de Calvesi (1990 : 19) selon laquelle Caravage considère la nature comme « un message à déchiffrer » et pour cela analyse avec attention même les petits détails de la réalité (« la réalité brute », dit Calvesi même [62]) . Caravage, selon cette interprétation, serait bel et bien réaliste (au sens quantitatif-exhaustif du terme), mais je soutiens que Caravage peint moins de détails que ses prédécesseurs, plutôt que d'y porter encore plus d'attention. D'ailleurs, l'insistance de Calvesi sur la signification allégorique et/ou symbolique qu'il cherche sans cesse chez Caravage va à l'encontre de la plupart des définitions du réalisme.

⁵⁰ Ces personnages sont identifiés d'habitude comme les apôtres, mais leurs identifications spécifiques sont contestées, et de peu pertinentes pour mon analyse. Voir Askew (1990) pour les détails des débats à ce sujet. Askew centre son interprétation sur la révélation qu'aurait le personnage qu'elle identifie comme saint Paul, l'homme au milieu qui lève sa main droite, et lui attribue un acte de vision qui équivaldrait à l'acquisition d'un nouveau savoir. Le spectateur est sommé à avoir le même révélation du paradoxe de la mort de la Vierge et son immortalité immédiate. Pourtant, le geste de cet homme est très subtil et ambigu, et surtout ses yeux, comme souvent chez Caravage, sont obscurcis en sorte qu'il est peu probable d'y voir un moment d'une grande illumination d'origine visuelle.

l'information visuelle y est néanmoins réduite au minimum, du moins parce que le peintre se prive de l'outil précieux des expressions faciales. L'effet émotionnel du tableau n'en souffre pas, car justement cette accumulation de gestes de voilement crée un indiscutable effet rhétorique, néanmoins cet effet ne passe plus par la transmission d'information, mais, au contraire, par son empêchement. Quant aux autres personnages, ils sont trop distants – et trop mal éclairés – pour que leurs expressions puissent avoir de l'importance et compenser l'expressivité « en creux » des quatre figures du premier cercle. Paradoxalement, le seul visage tout entier disponible à la vue, dont la lumière et la posture permettent une visibilité maximale, est celui de la Vierge morte. Hélas, ce visage n'est plus que le vide absolu, l'opacité de la mort lui ôtant toute véritable expressivité possible. Là où l'âme ne se trouve plus, il est difficile d'imaginer qu'on puisse repérer les indices d'un quelconque état d'esprit.

La structure spatiale du tableau offre encore plus de complexité à l'égard des questions du réalisme et de l'information. En effet, le système de perspective y est très curieux.⁵¹ Au premier abord, le meilleur indice pour la reconstruction de l'espace nous est fourni par le plafond, car nous y trouvons ces poutres diagonales qui convergent vers le centre horizontal du tableau. Or, le morceau visible du plafond est extrêmement petit ; il fait penser à un espace très étroit.⁵² Cela semble être contredit par le grand nombre de personnages entassés dans la pièce et surtout par le raccourci qui pose la Vierge en diagonale, de sorte que ses pieds sont plus près de nous et sa tête plus loin dans l'espace. Cette contradiction apparente est facile à expliquer : le point de vue élevé permet de voir plus de sol et moins de plafond. Mais curieusement, les informations sur l'espace, les articulations permettant, idéalement, de le reconstruire et de calculer ses mesures implicites, se trouvent toutes en haut, dans ce plafond étroit. Le sol, dont l'étendue est bien plus grande, ne présente aucune articulation et lorsqu'on essaye de pénétrer plus loin dans l'espace il devient très vite complètement invisible sous la densité des corps. Si beaucoup de tableaux de Caravage ne présentent aucune information

⁵¹ Ce qui est encore plus significatif si l'on est d'accord avec Mieke Bal pour dire que « le signe le plus évident et le plus puissant du réel dans l'art moderne occidental est la perspective » (1991 : 235).

⁵² Askew (1990 : 14) dit que la « quantité » de l'espace représenté est limitée à ce que l'on peut comprendre empiriquement en relation avec les personnages – ce n'est pas un « espace rationnel », il n'y a pas de volume spatial bien défini. Askew relie l'espace indéfini – et aussi le temps indéterminé – au message universel et transcendant que Caravage veut transmettre (37). C'est l'artiste Frank Stella (1988 : 3) qui parle en général de l'espace chez Caravage comme innovateur puisqu'il est « flexible et élastique », puisqu'il s'affranchit des limites du support et du cadre (11-12). Stella polémique avec Berenson, qui s'est plaint qu'il n'y avait pas d'espace chez Caravage, que le spectateur ne pouvait pas s'y orienter. Pour Stella (19), Caravage établit bien l'espace de manière positive et bien définie : « La route qui mène à la réalité picturale doit passer par l'anéantissement du périmètre et de la surface » (et c'est Caravage qui l'a commencée). « C'est la communication sans intermédiaire, non la représentation par sa peinture d'une illusion convaincante et le sens de la réalité immédiate, qui a fait la gloire du Caravage ».

spatiale, laissant les personnages flotter dans le noir lisse et vide, le jeu de *La mort de la Vierge* est plus subtil : certains indices sont donnés – l'on voit bien, par exemple, qu'on se trouve devant un mur et sous ce plafond étroit – pour être, ensuite, laissés sans suite, sinon contredits.

Vu sous cet angle – l'exhaustivité des informations – le Caravage de *La mort de la vierge* est tout sauf réaliste ; et si l'on insiste sur une appellation courte, je dirais plutôt, en jouant sur le terme relativement récent d'hyperréalisme, que Caravage est une sorte d' « hypo-réaliste ». Il crée une représentation qui, certes, peut être perçue comme reproduisant certains éléments du réel, et qui, à une petite échelle, offre aux yeux un illusionnisme local impressionnant, mais la reproduction du réel reste loin d'être exhaustive – elle renonce même à prétendre à l'exhaustivité, qui est toujours, de fait, impossible à atteindre. Au lieu d'être abondante et détaillée, la reproduction du réel l'appauvrit et le réduit autant que possible. À la richesse et la plénitude phénoménale du monde répond une peinture obscure, austère et souvent presque vide.

La mort est le réel

Il nous reste deux domaines où les interprétations de l'art de Caravage comme réaliste semblent plus convaincantes. L'un et l'autre dépendent en quelque sorte d'un matérialisme dont la voie nous a déjà été indiquée par Françoise Bardou. L'un et l'autre jouent sur la frontière entre « réalisme » et « naturalisme », proposant une distinction nette entre ces deux termes, et appliquant tantôt l'un, tantôt l'autre aux œuvres de Caravage.

Giulio Carlo Argan, dans un article aussi court qu'essentiel (1956), propose, justement, une inversion des idées reçues en récusant le concept du « naturalisme » comme insuffisant, et en nous rappelant que les contrastes violents de « lumière et d'ombre », loin d'élargir les possibilités de représentation du « vrai naturel », les restreignent (26).⁵³ Cela est d'autant plus surprenant que le texte essaye précisément d'expliquer pourquoi la « poétique » de Caravage est effectivement « réaliste », tout en admettant que ce dernier terme ne se prête qu'à une utilisation rétroactive et anachronique. Argan évite les pièges du discours réaliste en déclarant dès le départ qu'il s'agit non pas de « vérifier si cet art est de fait réaliste » (25), mais plutôt d'examiner ce que j'ai appelé l'*ethos* artistique, et qu'Argan définit comme « la position particulière de l'artiste devant la réalité, qu'on appelle réaliste ».

⁵³ Argan ajoute l'observation historique selon laquelle Caravage était considéré comme naturaliste lorsqu'il était comparé aux maniéristes, mais ne l'était plus quand l'autre pôle de comparaison est devenu les Carrache (26).

Cette position se résume à une indifférence morale : l'artiste ne juge pas la réalité, ne lui donne aucune valeur ou signification profonde (27) ; il est anti-naturaliste car anti-historique, donc anti-narratif, et reste toujours au présent, dans l'ici-maintenant (28).⁵⁴ Mais si l'on peut penser ici que Argan adopte la position d'Alpers avant la lettre, que Caravage pour lui n'est qu'un miroir descriptif fidèle, cette impression se dissipe rapidement, Argan déjouant ensuite ces impressions. Le « réalisme » de Caravage est d'abord la suppression de la distance impliquée par le *disegno* (30) : c'est une peinture de *furor* qui supprime la séparation entre le représenté et la représentation, entre la peinture-objet et la peinture-imitation. Au fond, Argan ne dit pas autre chose que Louis Marin, plus tard, dans sa fameuse analyse de la *Méduse* (1977). Néanmoins, le propos de l'historien de l'art italien a une portée plus générale : l'art de Caravage – son réalisme – consiste pour lui en la confusion délibérée entre le signifiant, le signifié et le référent, un brouillage de pistes qui est au cœur de la subversion caravagesque.

Le jeu de la *Méduse* entre le simulacre d'objet « réel » (le bouclier) et la représentation de cet objet n'a pas d'équivalent dans le reste de l'œuvre de Caravage. Cependant, les conséquences théoriques de ce dispositif sont repérables, plus subtilement, ailleurs sur les toiles du peintre. Dans *Judith et Holopherne*, la représentation de giclées de sang en est exemplaire. Ce détail, considéré comme le sommet du réalisme choquant et sans concession de l'artiste, reste bizarrement à l'état d'un signe dont la ressemblance avec la réalité suffit pour nous faire savoir ce qu'il représente, mais insiste dans le même temps sur sa nature réelle : coups de pinceau de peinture rouge. L'imitation du sang en bandes bien distinctes, rectilignes et clairement délimitées n'est pas, ici, illusionniste. Comme le dit Mieke Bal (1999 : 100), le sang est ici « un signe visuel qui combine une icône, un index et un symbole », soit les trois sortes de signes selon Peirce, et ainsi son réalisme est remis en cause. L'œil est poussé à y voir alternativement ce qui est et ce qui est représenté, sans pouvoir complètement se défaire d'une des deux possibilités.⁵⁵ « La chose n'est pas transposée de la réalité sur la toile, mais acquiert sa réalité dans la peinture », dit Argan (34), mais, en vérité, la première possibilité reste toujours présente dans l'esprit du spectateur en même temps que la seconde. La réalité matérielle de la peinture étalée sur la toile ne remplace jamais entièrement la vague sensation d'une reproduction d'une réalité extérieure connue par ailleurs.

⁵⁴ Considérer ainsi la réalité comme « une donnée qui n'est pas sujet de réflexion (« *non fa problema* ») est comparé par Argan à la position de Giordano Bruno (28).

⁵⁵ Un peu comme devant le fil rouge de la *Dentellière* de Vermeer, que Didi-Huberman (1990) donne comme exemple de son concept de « pan », un fragment de peinture insistant sur sa matérialité au détriment de la représentation « crédible ». A cette différence près que chez Caravage, vu l'objet qu'il a à peindre – du sang et non pas un fil rouge – une représentation en « détail », au sens de Didi-Huberman serait encore moins convaincante, du fait même de la liquidité et le flou du sang.

Ce tableau thématise aussi plus directement encore l'ambiguïté du voir par les différents actes de vision qu'il montre. Judith fronce ses sourcils en ce qui semble être un « bon » regard, qui sert à diriger l'action et à vérifier ses conséquences, mais la servante, fixant ses yeux hypnotisés sur l'événement, est une parodie des prétentions démesurées de la vision. Les deux semblent nous proposer deux manières – tout aussi futiles l'une que l'autre – de regarder le spectacle qui se trouve devant *nos* yeux, et en particulier ce lieu improbable qu'est la gorge tranchée et le sang qui coule à flots. Mais les deux genres de regard pris séparément – l'un scientifique, détaché et froid, l'autre hypnotisé et extatique – ne peuvent pas, devant cette peinture, exister, encore moins être suffisants. Si le regard désabusé de Judith nous faisait voir de la peinture rouge sur toile là où les yeux écarquillés de la servante verraient du sang et de l'horreur, c'est l'oscillation incessante entre ces deux modes de regard qui nous est suggérée – et, en fin de compte, imposée – devant ce spectacle.

Et tout cela ne rend pas encore compte du troisième regard que montre ce tableau, le regard qui répond aux deux autres et qui semble, curieusement, le plus vif, le plus adéquat, le plus pertinent. Curieusement, car ce regard est en train de devenir un masque mortuaire. Caravage montre ici le moment précis du passage de la vie à la mort, ce fragment infinitésimal du temps où les traces de vie disputent encore la priorité visuelle avec leur disparition inévitable. Cela est vrai pour les bras, ces démonstrations de force physique impressionnante qui ne servira plus à rien mais dont la présence n'est pas moins frappante – le poing serré étant le paradigme de cette force vitale désormais pétrifiée, de ce geste expressif mais dorénavant vide – et encore plus pour ces yeux brillants. Nous voyons la dernière vision d'Holopherne, cet incroyable phénomène qu'est une perception visuelle qui ne sera jamais traitée mentalement et qui ne deviendra jamais un souvenir. Mais paradoxalement, de tous les actes de vision que cette peinture étale devant nous comme dans un petit catalogue de regards, celui-ci est le moins décrié et parodié, le plus touchant, le plus « vrai ». Et c'est précisément là que nous rejoignons Argan, car pour lui, l'essence même du réalisme de Caravage se trouve dans sa relation avec la mort. C'est la mort qui est le moment même du réel.⁵⁶

Dans la peinture non naturelle de Caravage, les corps ne sont plus subordonnés à l'ordre spatial de la perspective ou à l'ordre temporel de l'histoire, dit Argan (33). Cela n'est-il pas également un « effet » de la mort ? Lorsqu'il parle de la « conscience tragique de l'altérité totale du réel », Argan semble définir l'être-en-soi, qui remplace chez Caravage

⁵⁶ Je ne pourrai pas exposer dans ce cadre toutes les incarnations, philosophiques mais aussi théologiques et psychanalytiques, de cette idée qui voit en la mort la vraie signification de la vie et par là même le seul exemple connu du réel et de la réalité. Cette idée, très heideggerienne, est bien résumée par Alban Gonord (2001 : 23-26).

l'être-dans-l'espace, en parallèle à une liberté qui, en vérité, ne peut être réalisée qu'au moment de la mort. La sortie de l'histoire et de l'espace, bien qu'elle soit décrite comme phénomène général de l'art de Caravage, atteint son paroxysme dans les représentations de mourants ou de morts, qui sont d'ailleurs très nombreux chez le peintre. Et effectivement, Argan conclut que la réalité contre laquelle on se heurte, et qui rend caduques l'histoire, l'action humaine, voire l'espace et le temps eux-mêmes, n'est autre que la mort : « le réalisme de Caravage n'est rien d'autre qu'une vision du monde selon la pensée de la mort » (36).⁵⁷ Et les conséquences épistémologiques sont inévitables : elles suppriment la possibilité de connaître un tout, la « nature », et nous laissent avec des fragments, au mieux symboliques, de la réalité dans sa totalité.⁵⁸ De même, la représentation devient impossible, et la peinture ne résout pas ses apories, mais les expose, ce qui, pour Argan, est la définition même du réalisme en contraste avec le naturalisme : si ce dernier propose une « solution pacifique » au problème du réel, le réalisme selon l'auteur est conscient de l'insolubilité éternelle du problème.

Si la mort est à la fois le point de départ et le *telos* de tout réalisme à proprement parler, *La mort de la vierge* redevient une peinture dont la relation avec le réalisme est pour le moins ambiguë et complexe. Après tout, le titre de cette œuvre n'est pas complètement précis : c'est plutôt *La vierge morte* que *La mort de la vierge* que l'on semble voir ici. Ce n'est pas le moment même de la mort que Caravage a peint, mais le début du deuil.⁵⁹

Science, savoir, peinture

Le nœud où se retrouvent les fils du prétendu naturalisme caravagesque, d'un côté, et des liens directs du peintre avec la question du savoir, de l'autre, est la science, et plus particulièrement les germes du phénomène que l'on appellera plus tard la révolution scientifique. Chronologiquement, le premier acte du drame qui aura comme protagonistes Newton, Bacon, Descartes et Leibniz se joue en Italie tout juste à la fin de la vie de Caravage : il s'agit des premières publications des observations télescopiques de Galileo Galilée. Nous avons vu (ch. 3) qu'un lien causal direct a été proposé entre ces nouveautés scientifiques et

⁵⁷ Sohm (2002) propose un point de vue différent sur le thème de Caravage et la mort : il montre comment la mort du peintre lui-même a été, dans les nombreuses biographies qui lui ont été consacrées, le site de phantasmes et de reconstructions qui avaient comme point de départ une reconnaissance du rôle prépondérant de la mort dans l'œuvre du peintre.

⁵⁸ Pour Argan aussi, il y a un parallèle entre le thème de la mort et celui de la conversion ; voir ch. 5 plus haut pour les similarités entre les structures temporelles des deux « processus ».

⁵⁹ Cf. Askew (1990 : 19)

certains éléments astronomiques dans les peintures d'Adam Elsheimer ; nous avons vu également que ces liens sont ténus.

Les théories historiques sur les interactions entre la peinture et la science durant la première décennie du XVII^e siècle ne se limitent pas à Elsheimer. Un cas d'école est le peintre florentin Cigoli, dont la proximité avec la science, en raison de ses relations personnelles attestées avec Galilée mais aussi ses peintures incluant des motifs spécifiquement astronomiques, ne pose pas de problèmes théoriques ou historiques. Ainsi, Eileen Reeves parle d'une « relation forte et même cruciale entre les activités astronomiques et artistiques au début du *seicento* » (1997 : 4). Pour elle, les peintures sont des témoins « plus ou moins fidèles » d'un débat scientifique » (8) ; elle s'intéresse aussi aux métaphores artistiques qui interviennent dans le discours scientifique, et mêmes à certaines connaissances optiques que les artistes auraient apportées à la science (90). En général, ses observations sont similaires à celles qui veulent voir en Caravage un observateur fidèle de la nature, mais Reeves elle-même ne mentionne jamais Caravage, pourtant actif et déjà célèbre dans les mêmes milieux qu'elle décrit.

Tout autre est le propos de Horst Bredekamp (2007). Reprenant un projet esquissé par Erwin Panofsky dans un article devenu célèbre (1954), Bredekamp en inverse le thème : ce n'est plus l'art comme illustration des découvertes scientifiques, mais les images créées par un scientifique de sensibilité artistique, considérées désormais comme œuvres d'art à part entière.⁶⁰ Les dessins deviennent chez Galilée le médium même de la connaissance, indépendamment d'un texte scientifique (113), mais dans le même temps ils peuvent être analysés comme l'est un dessin artistique ; style de pensée et mode de présentation se conditionnent réciproquement (236) ; le style devient « *Erkenntnissträger* (porteur de connaissance) » (251 ; 340), et l'art un modèle pour la philosophie naturelle (322). Cigoli garde ici son rôle majeur, et Caravage n'est pas davantage présent que chez Reeves (ou chez Panofsky), mais les enseignements sur la relation entre peinture et savoir sont nettement plus élaborés.

C'est surtout l'aspiration permanente à la clarté (56) et à la transparence (60) qui caractérise cette école décrite comme « néo-Renaissance » (46), et dont Galilée était un

⁶⁰ Une démarche similaire, quoique exprimant un intérêt à la science plutôt qu'à l'histoire de l'art, est celle de Hallyn (2004 : 57-67), qui montre, lui aussi, comment les connaissances artistiques de Galilée pouvaient influencer ses idées scientifiques et rendre possible une compréhension visuelle qui n'était pas disponible à d'autres hommes de sciences.

représentant majeur.⁶¹ Une école farouchement anti-maniériste, même si on ne peut que spéculer sur ses opinions au sujet du ténébrisme caravagesque. D'un côté, certaines caractéristiques de l'art « galiléen » rappellent les innovations ténébristes : il s'agit en particulier des « *Leerzone* (zones vides) » fréquentes chez Cigoli (88). On apprend aussi que Galilée appréciait la très caravagesque *Judith décapite Holopherne* d'Artémisia Gentileschi, peint dix ans après la mort de Caravage (301-302). Cependant, Caravage n'est certainement pas un modèle de clarté, ni de transparence, et l'insistance de Galilée et de Cigoli sur « l'univers comme visibilité permanente » (329) et sur le visible comme garant de la certitude représente une idée sur ce que peuvent les yeux qui est diamétralement opposée à la conception de Caravage, dont la révolution picturale consistait précisément en la limitation du visible au profit de « l'obscurité et des labyrinthes » honnis par Galilée (330).

En fin de compte, le lien le plus direct entre Caravage, le naturalisme, la science et le savoir – sous le signe du scepticisme – est proposé par Ferdinando Bologna (2006), dont le titre déjà, *L'incredulità del Caravaggio* – en dit long sur sa position historiographique. Bologna se veut tout d'abord l'anti-Calvesi. Là où l'auteur de *La realtà del Caravaggio* a construit des interprétations iconographiques ultra-sophistiquées, Bologna doute de leur bien-fondé ; là où Calvesi décrit Caravage comme religieusement orthodoxe, *L'incredulità del Caravaggio* lui rend son aura rebelle et non conformiste. Bologna mène une croisade méthodologique contre ce qu'il appelle « une idée mécaniste » d'un rapport déterministe entre la culture et l'art, en particulier en ce qu'un tel rapport peut supposer au sujet de la soumission de Caravage aux idées de la Contre-réforme post-tridentine (11-12, 82-83).⁶² Il décrit un Caravage hétérodoxe, dont les choix sont diamétralement opposés à ce que l'on attendait de lui dans les cercles religieux.⁶³

Pour Bologna, la révolution caravagesque – la « révision radicale des valeurs acceptées » (9) – est en « consonance et contemporanéité substantielles » avec les travaux de Bruno et de Tommaso Campanella, de Galilée et de Francis Bacon, qui contribuèrent à la « découverte d'une 'nature' ». Contrairement à Argan, Bologna récuse le terme « réalisme »,

⁶¹ On sait depuis Panofsky que ces tendances esthétiques se sont manifestées clairement dans le domaine littéraire : Galilée admirait l'Arioste et méprisait le Tasse. Voir, sur le même sujet, Bredekamp (2007 : 62-63), qui montre comment les mêmes principes esthétiques s'exprimaient à la fois dans les arts visuels et dans la poésie. Il va jusqu'à appeler le style préféré de Galilée « photo-réaliste » (296).

⁶² En particulier, Bologna ne cesse de s'indigner contre l'image proposée par Calvesi pour décrire la relation de Caravage à la religion institutionnelle, une image qui nous intéresse particulièrement par son autre protagoniste : Calvesi dit que « devant le bûcher du Campo de' Fiori (c'est-à-dire devant Giordano Bruno brûlant) il est... facile d'imaginer un Caravage qui se signe » (12).

⁶³ Wright, à l'instar de Bologna, conteste l'idée d'une stratification cumulative de significations sophistiquées (« un puzzle symbolique ») dans les peintures de Caravage (1978 : 38).

auquel Argan confère des connotations éthiques et sociales, à la faveur du « naturalisme » (82).⁶⁴ Par ailleurs, il conteste les interprétations iconologiques qui substituent, au naturalisme d'une « *mimèsis* brutale » et du regard objectif, un réalisme d'ordre éthique, spirituel et intellectuel (138). En effet, pour Bologna, ce sont les sciences de la nature, et en particulier Galileo Galilée, qui constituent « le juste point de contextualisation de la position religieuse de Caravage » (85), cette dernière consistant en un « primat de la 'vérité' et de la 'nature' sans contredire le sacré (89).⁶⁵

Bologna, qui soutient ses observations visuelles par les textes des contemporains de Caravage, est bien sûr loin de la naïveté qui voudrait voir en Caravage un simple « miroir » de la nature (148, 189). Imitation de la nature, certes, dit Bologna, mais dans un sens nouveau que Caravage attribue à cette idée. Un sens que l'auteur n'hésite pas à appeler « scientifique », en ce qu'il suppose un rapport immédiat avec l'objet posé devant les yeux et une systématisation par laquelle ce rapport se stabilise et se répète (151) ; une attitude observatrice et expérimentale, non pas une imitation passive (153-154). En cela, Caravage se distingue de l'idéal antérieur d'imitation, qui, admet Bologna, n'est pas né avec lui ; et en même temps, l'artiste se lie à une « situation contemporaine précise », à savoir l'apparition de la science moderne. Dans ce contexte, Bologna parle d'une accentuation, vers 1600, d'une division entre les sciences « descriptives » et les sciences « démonstratives » (154), et d'une nouvelle épistémologie qui, bien que différente de celle que décrit Foucault pour les années 1600, rejoint l'auteur des *Mots et les choses* en situant la rupture dans la même période. Caravage est donc présenté comme étranger à tout « descriptivisme » (155).

Le lien Caravage-Bruno que dessine Bologna dépend de ces éléments : la reconnaissance, par le philosophe, de l'apparence comme apparence – ni plus, ni moins – son attachement à l'autonomie de l'œil et la suppression d'une hiérarchie universelle.⁶⁶ Quant à

⁶⁴ Bologna considère néanmoins la théorie d'Argan comme beaucoup plus fine « que les autres » (190).

⁶⁵ Il faut se demander si, indépendamment du problème abordé plus loin de l'adéquation avec la peinture caravagesque, la vision qu'a Bologna de Galilée lui-même n'est pas quelque peu simpliste. Françoise Balibar nous rappelle que « l'expérience chez Galilée n'est ni observation, ni expérimentation, ni méthode expérimentale ; ce serait plutôt une explication » (1984 : 48). Elle cite des exemples qui viennent « ternir quelque peu l'image d'Epinal d'un Galilée scrutateur de la nature, fondateur de la physique comme science expérimentale » (46). Voir également Hallyn, qui trace une brève histoire des « conceptions rationaliste et empiriciste » de Galilée et du débat continu entre elles (2004 : 37-40, 43-45). Hallyn nous rappelle que les observations ne sont jamais tout à fait des perceptions innocentes, et qu'elles dépendent d'une visée théorique préalable ; il appelle ce principe la « relation métonymique entre théorie et observation » (52).

⁶⁶ Le problème spécifique de la hiérarchie cosmique comme métaphore sociale, et donc de sa disparition comme égalitarisme en germe, est traité aussi par Bologna (2006 : 198-209). Le lien entre Caravage et Bruno a fait l'objet d'un article spécifique, intégré au même tome (2006 : 473-483). Il ne constate pas des liens concrets mais des similarités d'idées. A part les principes généraux ici nommés, Bologna indique la présentation plus spécifique par Bruno, dans son *Lampas triginta statuarum*, de la nuit comme « matière première » et du « monde comme un objet à illuminer » (482 ; cette dernière citation vient de Biagio de Giovanni). Puisque Bologna voit

Galilée, les données documentaires d'un lien possible avec l'artiste sont utilisées par Bologna sans pour autant servir de base exclusive à sa théorie (163-164). Ce sont surtout les principes de l'épistémologie galiléenne que l'auteur retrouve chez Caravage.⁶⁷ Outre les idées attendues, telles que le primat de l'expérience, des sens – en particulier la vue (169) – et de la nature sur le discours et l'intellect, l'on trouve ici en germe ce que Hacking appellera plus tard le « réalisme scientifique », c'est-à-dire la méthodologie qui confère une réalité à ce qui « marche », une idéologie pragmatique proche du « bricolage » de Claude Lévi-Strauss (1962) et de Michel de Certeau (1990) et des idées de Richard Rorty (1990). Et en fin de compte, même si Bologna ne le dit pas, réapparaît ici l'idée d'un Caravage dont le principe opérateur n'est pas l'imitation d'une réalité qui servirait de fondement préalable à l'art mais la téléologie de l'effet qu'aura l'œuvre, son fonctionnement lorsqu'elle est en contact avec le spectateur.

L'autre point de départ – et de divergence – de Bologna est la théorie de Svetlana Alpers, mentionnée plus haut, à savoir la distinction binaire entre narration italienne et description nordique, entre *historia* et réalisme. L'art descriptif est relié par Bologna (et déjà par Alpers) au principe de « voir est connaître » (172) ; c'est à cette tradition-là, plus qu'à l'italienne, qu'il propose de rattacher Caravage, une idée qu'Alpers indique sans la développer (175).

Le point d'orgue de l'argument de Bologna, à mon sens, est l'explication du ténébrisme de Caravage par la méthode scientifique de préparation d'objets à l'observation microscopique (183). En effet, les objets à regarder étaient placés sur un fond noir qui les rendait plus distincts et donc plus facilement visibles, observables. Cette méthode est à la fois non naturelle – il s'agit d'un artifice s'il en est, d'une construction des conditions idéales du regard – et faite pour rendre plus efficace l'observation, et par là même la connaissance, de la nature, précisément.⁶⁸

Mais, en l'occurrence, l'explication de Bologna souffre d'un défaut méthodologique : bien qu'il qualifie le peintre de naturaliste et par là même d'anti-doctrinaire, l'auteur fonde ses arguments sur des textes théoriques plutôt que sur une analyse détaillée des tableaux eux-

Caravage comme naturaliste par-dessus tout, il est troublé par le fait que Bruno a pu être relié à la fois à l'irréalisme du Greco et à la peinture de Caravage, un phénomène que l'on peut expliquer en considérant les deux peintres comme conditionnés par la même crise du savoir. Voir ch. 1 où les antécédents vénitiens du Greco sont justement reliés à une étape antérieure de la crise épistémologique des années 1600.

⁶⁷ Une petite « anthologie » des idées de Galilée sur le savoir se trouve dans Bologna (2006 : 166-167), suivi d'un résumé des similarités avec Caravage (168).

⁶⁸ Ici, Bologna rejoint Bredekamp en mentionnant les images dessinées par Galilée sur fond noir, même s'il admet que ces dessins ne peuvent pas être considérés tout simplement comme « caravagesques » puisqu'il s'agit d'une reproduction d'observations astronomiques (184).

mêmes. Paradoxalement, il ne suit pas le conseil caravagesque de regarder simplement les choses – dans ce cas, les peintures – sans recours aux structures intellectuelles qui les soutiennent. A cela s’ajoute une vision par trop optimiste de l’épistémologie caravagesque, que l’invention du ténébrisme viendrait précisément infirmer. Lorsque Bologna affirme, d’après Sandrart, que Caravaggio a « adopté l’œil comme instrument privilégié pour l’acquisition de connaissances picturales plus certaines et de première main », il semble oublier les obstacles que la peinture caravagesque elle-même pose devant cet œil avide de savoir. Et lorsqu’il compare les tableaux ténébristes aux échantillons scientifiques, il mélange deux domaines – deux discours, en quelque sorte – qui obéissent à des normes totalement différentes. Certes, le fond noir concentre le regard sur les objets illuminés au milieu d’une image, mais un tableau d’art ne fonctionne jamais ainsi : toute la surface picturale, surtout lorsqu’elle est entourée d’un cadre, constitue l’objet du regard. La vision utilitariste de l’image scientifique ne peut pas avoir dans ce cas le monopole interprétatif. Dans l’image microscopique, la chose « à voir » est exclusivement l’objet bien visible sur fond noir, tandis que, dans la peinture ténébriste, ce fond est par lui-même, inéluctablement, un objet du regard, ne serait-ce que parce qu’il est *peint*, comme le reste de la composition.

La rhétorique qui voudrait voir en Caravage et Galilée deux observateurs attentifs du réel semble donc s’effondrer, et la confiance dans les sens qu’exprime le scientifique n’est guère proche des ambiguïtés soupçonneuses du peintre. Mais si Galilée, l’apôtre du savoir clair, certain et efficace, semble à mille lieux de Caravage l’obscur, il y a un autre point qui pourrait en fin de compte les rapprocher, et cette fois aux dépens de l’image de Galilée comme bâtisseur infatigable de connaissances. Il s’agit de la question de savoir, de nouveau, quelle sorte de connaissances sont fabriquées par la machine formidable et efficace que deviendra la révolution scientifique. Et c’est dans ce contexte qu’un élément concret du style de Caravage ressort comme l’équivalent d’un concept abstrait dans un domaine théorique. Il s’agit du *vide*, que nous avons déjà rencontré au premier chapitre comme un élément majeur de la révolution caravagesque.

Dans quel sens le savoir produit par la nouvelle science peut-il être considéré comme « vide » ? Certainement pas dans le sens d’un savoir sans valeur ou sans importance. Ce qui est absent de ce nouveau système épistémologique est un contenu spécifique, qualitatif. Comme le dit Françoise Bardon – dans son ouvrage sur Caravage, justement – Galilée « rejette le discours allégorique de la Renaissance, l’herméneutisme finicien qui voulait *dévoiler* les mystères de l’être, et il le rejette parce qu’il recherche une connaissance *adéquate* de la réalité » (1978 : 44). L’homogénéisation de l’espace fait qu’aucun lieu n’a plus de valeur

qui lui est propre ; aucun objet n'a de propriétés particulières. Le savoir que l'on peut posséder est un appareil de règles applicables à tout. C'est un savoir abstrait fondé sur une rationalité totalisante, où « (l)a figure et la disposition des corps n'expriment pas leur être, elles deviennent l'objet d'un système général de rapports mathématiques » (Forget 2007 : 37-39).⁶⁹ Galilée « ne recherche dans les 'caractères' du monde que des propriétés distinctives et fonctionnelles, mais non pas significatives » (Hallyn 2004 : 111). Là où la physique aristotélicienne « établit une différence de nature intrinsèque entre repos et mouvement liée à l'existence d'un ordre cosmique en vertu duquel chaque objet possède dans l'Univers une place, un 'lieu' qui lui est propre », pour Galilée le mouvement devient affaire de point de vue, ce qui signifie, dit Balibar, que sa physique est une théorie de relativité (1984 : 13-19). Par cette science, on n'apprend rien sur les choses elles-mêmes, mais tout sur les relations entre elles.

L'espace dans les peintures de Caravage ne semble pas homogène puisque les différentes parties de la composition sont illuminées de manières très inégales. La partie de l'espace représentée sur la toile peut donc être considérée comme ayant une apparence hétérogène. En revanche, il en va autrement si l'on prend en compte l'espace général, dont cette partie est censée être découpée puis réduite à une représentation bidimensionnelle. Car s'il est impossible d'affirmer avec certitude que l'espace cosmique soit de fait homogène, il est tout aussi exclu d'assigner des descriptions qualitatives à des lieux spécifiques, à en dire quelque chose qui ait un véritable contenu. Sur les lieux de Caravage on ne sait rien, en raison surtout de l'obscurité dans laquelle ils sont plongés. En ce sens ils sont impossibles à distinguer de n'importe quel autre lieu. Du point de vue épistémologique, sinon ontologiquement, l'espace est homogène, mais c'est une homogénéité négative. Puisque l'art n'a pas à inventer de règles, mais ne s'intéresse qu'à des particularités, et puisque la nouvelle science n'a que faire de ces dernières mais ne cherche au contraire à trouver que les règles générales qui ne souffriraient aucune exception, la nouvelle science et la peinture de Caravage se trouvent paradoxalement un terrain d'entente. Caravage retire le particulier de son contexte et par là même de sa réalité ; Galilée retire les particuliers de la réalité que l'on peut véritablement connaître.

⁶⁹ Pour l'unification et l'uniformisation de l'espace, voir aussi Luminet (2007 : 27) ; le processus parallèle pour le temps est décrit par Bompard-Porte (2007). Cf. Bredekamp (2007 : 335-336) pour la relation imparfaite entre géométrie et nature, ou entre méthode et la complexité d'une réalité illimitée.

Le discours réaliste et son utilité

Si j'ai réussi à montrer que dans la plupart des cas, le discours sur « Caravage réaliste » ou « naturaliste » est, au mieux, inutile, et au pire mal avisé, comment expliquer son ubiquité ? Des éléments de réponse se trouvent, peut-être, dans le domaine politique. Caravage est une figure qui dérange : non seulement par lui-même – le pervers, le meurtrier, le fugitif – mais aussi et surtout par son art. A en croire les biographes de Nicolas Poussin, le peintre français croyait que Caravage, tout en possédant un talent spectaculaire et une habileté indéniable, a « détruit la peinture » ; quatre siècles plus tard, cette menace tient encore. Et cela est dû à la remise en cause systématique et dévastatrice, par le ténébrisme, de tous les « acquis » de la Renaissance. Au lieu d'accepter ce projet subversif, il est plus aisé de reléguer le peintre à la zone limite entre l'art et la réalité, et d'imputer ses affronts faits à l'art à une fidélité présumée à ce qui est – et doit rester – extérieur à la peinture. En ce sens, le discours réaliste sert à édulcorer la portée révolutionnaire du caravagisme – ses remises en cause du *statu quo* esthétique et épistémologique – là où elle ne saurait être tolérée.⁷⁰

On sait bien maintenant que les fondements de la *mimèsis* picturale, si chers à l'art de la Renaissance, ont été maintes fois détruits et déconstruits depuis Caravage. Il n'empêche que c'est le moment historique qui compte, et les historiens de l'art qui doivent y faire face – ceux qui travaillent sur les « *Old Masters* », inévitablement – sont les premiers à vouloir sauver l'apparence d'une représentation convaincante et fidèle, du moins en ce qui concerne ce passé lointain. « Caravage réaliste » est une notion qui convient car si on l'accepte, on peut aborder des questions nettement moins dangereuses pour le récit cohérent de l'histoire de l'art : l'identité des modèles, la signification des légumes, l'attribution des toiles etc. En revanche, comme le montra Walter Benjamin, « tout prétendu 'réalisme'... toujours signifie la réification d'une situation historique et l'oublie de la crise qui potentiellement l'habite » (Perret 2007 : 139).⁷¹

Mais croire que Caravage n'était pas réaliste est une chose, et penser que cette notion elle-même, et toutes les discussions qui l'accompagnent, sont inutiles, en est une autre. En effet, la question n'a que peu de sens, et elle fait trop souvent dérailler le discours sur l'art vers des apories insolubles. Le problème est particulièrement important puisque la différence entre le réalisme et tous ses opposés possibles est devenue la pierre de touche selon laquelle les historiens rangent souvent toute l'histoire de l'art en périodes, mouvances et styles.

⁷⁰ Cf. bersani (1982), dont le titre est déjà évocateur : « le réalisme et la peur du désir ».

⁷¹ L'arme de Benjamin dans sa lutte anti-réaliste sera l'allégorie ; voir le chapitre suivant.

Comme le dit Danièle Cohn, suivant la pensée de Konrad Fiedler, le « caractère hétéronome » des deux principes de la pensée sur l'art, celui de l'idéal et celui de l'imitation de la nature, et « leur position en miroir sont responsables de l'alternance immobilisante qui a frappé les arts et piégé l'histoire de la pensée de l'art » (2003 : 18).

Mais la question du réalisme peut s'avérer utile dans certains cas. Elle redevient intéressante surtout si l'on considère le réalisme, suivant les propos de Mieke Bal, comme un mode de lecture – de regard – plutôt que comme un style ou une caractéristique intrinsèque d'une œuvre (1991 : 216 – 246). Dans ce cas, la question serait de savoir comment on a pu si longtemps regarder ces œuvres *pour* y trouver le réel, ce qui rejoint le problème des intérêts propres aux historiens de l'art, que je viens d'élaborer. Au lieu de se demander ce qui est « réaliste » ou ce qui ne l'est pas dans les peintures de Caravage, on serait peut-être mieux avisé de s'interroger sur ce qui, dans ces œuvres, a suscité cette lecture insistante et unidimensionnelle. Quant à la lecture alternative, épistémologique, que je propose, elle essaye de respecter la tension constitutive entre, d'un côté, la lecture « réaliste », qui considère littéralement les éléments représentés sur la toile, et, de l'autre côté, ce que Bal appelle la « lecture pour le texte », c'est-à-dire celle qui cherche l'artifice, les limites arbitraires, l'opacité d'une couche de peinture. Chacune des lectures, mise en œuvre toute seule, laisse à désirer et débouche sur un simplisme réducteur ; seule la conjugaison des deux, leur dialectique incessante, peut rendre l'interprétation intéressante et un tant soit peu valable.