



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.

Postface

En 1610, lorsque Caravage et Adam Elsheimer meurent à Rome, à cinq mois d'intervalle, ils laissent derrière eux l'art de la peinture profondément transformé. Non pas en ce que la peinture sait maintenant, ou même en ce qu'elle sait soudain faire, mais parce qu'elle sait désormais, dans certains cas, renoncer à montrer son savoir et son savoir-faire acquis au profit d'une nouvelle modestie épistémologique. Les taches noires s'étendent peu à peu sur les toiles, où elles ont d'ores et déjà droit de cité. Aux tons foncés de la peinture vénitienne du dernier XVI^e siècle, amas de couches pâteuses accumulées, se substituent d'abord les petites compositions aporétiques d'Elsheimer, tantôt nocturnes, tantôt obscures au sens plus figuré du terme. Et puis, chez Caravage, se met à l'œuvre un double mouvement : les taches noires s'étendent et se vident de tout détail visible. Elles deviennent des trous noirs dans la texture lisse et homogène des tableaux.

Mais lorsque Caravage et Elsheimer décèdent à Rome, en 1610, ce n'est pas que la peinture qui vient de changer. La valorisation soudaine des ténèbres s'accompagne d'un renouvellement de la pensée sceptique et de l'invention de nouveaux moyens – textuels mais aussi musicaux, en un mot rhétoriques – pour donner forme à la nouvelle épistémologie. Le lien entre l'obscurité picturale, la rhétorique ambiguë et la remise en cause du savoir humain et humaniste n'est pas un simple lien causal, néanmoins l'interdépendance de ces phénomènes culturels est frappante et peut, on l'a vu, fournir une grille de lecture efficace pour de nombreuses facettes de la culture de ce début du XVII^e siècle. Les peintures ténébristes s'ouvrent à l'indéfini, voire à l'infini, et par là même à l'inconnu, comme le fait la cosmologie de Giordano Bruno. Les mnémotechniques de ce dernier se réincarnent dans des tableaux qui sont des images de mémoire brouillées, confuses, ambiguës. Enfin, le ténébrisme par excellence de Caravage devient, comme l'écriture de Montaigne, le lieu d'un non-savoir revendiqué où les coordonnées spatiales et temporelles perdent la clarté que leur assura la Renaissance et que le maniérisme, s'il en étira les limites, n'osa jamais briser. Dans une formule qui résume bien le rapport étroit entre les nouvelles formes de l'(in)visibilité et le rétrécissement épistémologique qui leur est contemporain, Philippe Hamou écrit : « au XVII^e siècle, c'est une certaine manière de penser la solidarité du visible et du voyant qui a perdu sa vraisemblance » (2002 : 20).

On comprend donc que quand Caravage et Elsheimer s'éteignent à Rome, en 1610, cette histoire ne fait que commencer. La marée noire s'empare bientôt de toute l'Europe. D'abord d'une manière directe, par ce que l'on va appeler le « caravagisme » et qui, de Rome

et Naples, ira jusqu'à Toulouse et Utrecht. Ensuite, ce sera le tour d'artistes autrement plus importants qui, sans être caravagistes, s'engouffreront dans la brèche esthétique et épistémologique ouverte par le maître du ténébrisme. Rembrandt et Ribera, par leurs peintures qui s'assombrissent sans cesse, sont les exemples classiques du ténébrisme du XVII^e siècle plus tardif. Mais c'est aussi du côté des artistes *a priori* les moins caravagistes, que la descendance ténébriste surgit telle une survivance surprenante.

Le cas de Claude Gellée est exemplaire, et pas seulement parce que le peintre a travaillé à Rome pendant les décennies qui suivirent l'avènement du ténébrisme. Pour cette étude sur les nouvelles relations entre voir et savoir au XVII^e siècle, Le Lorrain offre une continuation prometteuse. En particulier, ce sont les scènes portuaires de Claude qui présentent une épistémologie complexe, étant à la fois des figurations métaphoriques du savoir et du non-savoir, et les représentations du lieu où la production et les échanges des connaissances sont concrètement mis en œuvre. Les ports du Lorrain sont des « objets théoriques » mais aussi les lieux de la « performance » de la connaissance, des espaces liminaux par excellence, où un brassage incessant de personnes et de cultures, d'esprits et de corps – ainsi que et de corpus de savoir – est à l'œuvre.

Plus spécifiquement, Claude déploya un schéma répétitif qui créa une relation dialectique entre les deux composantes fondamentales d'un port : d'un côté, les formidables édifices, qui dénotent spécifiquement, en l'occurrence, le « classique » ; de l'autre, la mer, infinie, inépuisable, farouchement, désespérément insondable. La culture face à la nature, pourrait-on dire ; seulement, le contraste potentiellement frontal et fort entre les deux se voit nuancé par de nombreux décalages, interpénétrations et variations dans les peintures du Lorrain. Le savoir humain, la culture humaine dans ses incarnations les plus spectaculaires, s'avèrent ainsi contigus et toutefois incommensurables avec l'infinité de la nature, quelques décennies seulement après que l'infinité de l'univers, et par là même son inaccessibilité au savoir systématique et totalisant, fut argumenté comme une possibilité concrète. Les scènes de port de Claude Lorrain donnent forme, donc, à une approche étonnamment analogue à celle que figurent les peintures ténébristes ici étudiées, si différentes du prime abord des compositions lumineuses et calmes du Lorrain.

Si le champ de la recherche entamée par cette étude sur le ténébrisme peut ainsi s'étendre et suivre le fil du temps, afin de découvrir les conséquences ultérieures de la crise épistémologique du début du XVII^e siècle, les méthodes de recherche, et *a fortiori* les procédés de l'écriture, n'en sortent pas indemnes. L'importance de la rhétorique dans la peinture ténébriste, cette machine à fabriquer des effets et des affects, a cette autre

conséquence importante. Car lorsque Caravage et Elsheimer disparaissent à Rome en 1610, c'est aussi une manière d'écrire l'histoire de l'art qui, sans disparaître complètement, perd sa validité absolue. Le grand récit de Vasari – ce que l'anglais universitaire d'aujourd'hui appellerait son *meta-narrative* – s'égaré dans un cul-de-sac. Après l'apothéose michelangélesque, il ne restait plus qu'à « détruire la peinture » ; à en croire Poussin, avec Caravage cela fut chose faite. La marche triomphale a atteint son but, c'est le ton triomphant qui n'est plus de mise. Si la révolution ténébriste n'a pas, dans les faits, déclenché immédiatement un chamboulement parallèle de l'historiographie de l'art, elle a au moins rendu possibles, voire urgents, de nouveaux modes d'écriture qu'il nous appartient d'explorer aujourd'hui.

Si l'on considère que toute peinture figurative, même de celles-là qui « ne savent pas raconter d'histoire », est en amont le point de convergence d'histoires, de traditions, de variantes textuelles, elle est aussi, en aval, le point de départ d'un nouveau foisonnement, tel un prisme recueillant les rayons pour ensuite les décomposer en mille éclats. Combien de paroles les œuvres de Caravage ont-elles suscitées, combien de commentaires portent-elles à jamais avec elles, comme un fardeau peu supportable – cet écran de textes dont a parlé Daniel Arasse (2000 : 11-12) – ou bien, pour les amateurs, comme une corne d'abondance riche en délices inestimables ? Ayant contribué, par l'étude ici achevée, à cette graphomanie, je me dois de poser la question de l'utilité, voire de la possibilité, d'écrire sur Caravage ; et, à plus forte raison, d'écrire là-dessus un texte qui se veut érudit, pour ne pas dire scientifique.

Car le constat est sans appel : les mots – ceux d'avant l'acte de la peinture, qui lui servent de base, ceux d'après aussi – traitent exclusivement d'une partie de la surface peinte des peintures ténébristes, et gardent un silence presque total à propos du reste. La zone privilégiée par le discours est celle où viennent s'incarner en peinture les paroles de l'évangile, les personnages d'une histoire, les objets, bref, les mots et les choses. C'est de là aussi que partiront des milliers d'autres « actes de parole » (*Speech-acts*), dès le XVII^e siècle : des mots qui décriront les gestes, expliqueront les circonstances, identifieront les personnages et iront parfois jusqu'à des envolées lyriques censées traduire en mots l'essence même de la peinture caravagesque. Il n'empêche qu'après tout cela, il reste, dans la peinture ténébriste, une part obscure.

Dans la transposition d'un récit sur une toile peinte, cette noirceur semble, tout simplement, ne servir à rien. Elle ne nous raconte rien, ne nous dit rien, et ne se rapporte que difficilement aux mots qu'un peintre voulait, dirait-on, étaler sur la toile. Le silence avec lequel le noir absorbe à jamais, sans nous les restituer, les paroles de l'*historia*, trouve son

écho dans le silence non moins assourdissant par lequel les historiens de l'art ont accueilli cette partie de l'œuvre. Ce désintérêt affecte même Louis Marin qui se demandait pourtant avec insistance « comment produire... un discours du tableau qui soit discours de l'impression du tableau sans être un discours 'impressionniste' » – une question que les taches obscures posent avec une acuité singulière (1997 : 138-139). Marin parle toujours du noir caravagesque par rapport au blanc, aux formes et aux figures que ce noir – cette ombre, dit-il, ce qui n'est pas du tout la même chose – permet de voir différemment. Il ne regarde pas l'obscurité en tant que telle. Que dire, en effet, d'une couche de peinture monotone, monochrome, dont ni la texture, ni la structure n'offrent la variété nécessaire pour intéresser le spectateur avide de détails qu'est l'historien de l'art ?

On pourrait être tenté de suivre le conseil de Wittgenstein, et les mille clichés sur la force ineffable des images, et de dire, face aux surfaces noires de Caravage et aux ambiguïtés d'un Elsheimer, qu'« au sujet de ce dont on ne peut parler, il faut se taire ». La double traduction de la peinture figurative, du texte à l'image et de l'image aux textes, pourrait-on dire, consisterait nécessairement en une trahison de l'essence même de la peinture, intraduisible, indéchiffrable, souveraine et solitaire ; le visuel demanderait qu'on le regarde, mais qu'on n'en dise mot. Et lorsqu'il s'agit non pas d'une peinture bavarde, pleinement narrative, saturée de détails évocateurs, mais d'une toile couverte d'un noir peu loquace, ces injonctions semblent encore plus convaincantes et évidentes. Mais paradoxalement, comme le montrèrent plus tard Jackson Pollock et Clement Greenberg, si l'essence même de la peinture est sa « visualité » à nu, la découverte de cette essence donne parfois lieu à un flot de paroles.¹

Comme souvent, il semble que les mots définitifs sur ce thème soient sortis de la plume d'Hubert Damisch. Dans *L'Origine de la perspective*, un ouvrage qui porte pourtant sur des peintures que l'on peut mesurer et décrire jusqu'aux moindres détails, et non pas sur des taches noires ressemblant à des Rothko avant la lettre, Damisch écrit :

La sémiologie peut bien s'interroger aujourd'hui sur les conditions de possibilité d'un discours portant *sur* la peinture : prenant en cela le relais de l'iconographie, laquelle ne sait rien retenir de la peinture que ce qui se peut nommer et articuler selon la dimension

¹ La référence à Wittgenstein renvoie à la célèbre dernière phrase du *Tractatus logico-philosophicus*, la proposition numéro 7 de ce texte : « *Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen* ». L'approche considérant la peinture comme un domaine à part, quasiment sacré, qu'on ne saurait pas relier au langage, a été récemment critiquée par Mieke Bal sous le nom d'« essentialisme visuel », une critique qui a déclenché un vif débat (2003).

linéaire du syntagme, elle ne voit d'autre issue que d'assimiler le tableau à un texte, en même temps qu'à un système de lecture » (Damisch 1993 : 279).

« L'iconographie, dit encore Damisch, a horreur du vide ». Et si l'histoire de l'art tout entière souffrait de ce mal ? Question persistante : comment parler, ou bien écrire, face à ce vide béant dont Caravage entoure ses personnages ?

Lorsque l'histoire de l'art est considérée comme une entreprise scientifique, qui fouille les profondeurs de ses objets, trouve les informations recherchées, et les expose au grand jour à travers une fenêtre transparente de mots neutres, lorsque la discipline ne veut que, pour reprendre l'idée de Damisch, nommer et tout « linéariser », le problème est effectivement fatal. Aucune linéarité n'y est plausible, ni dans le déroulement narratif déduit à partir du tableau, ni eu égard aux relations formelles qui structurent la composition, ni même dans la position historique de l'œuvre comprise comme un jalon du progrès artistique. L'obscurité ne s'y insère pas, elle n'a ni ligne, ni lignée. Mais l'histoire de l'art ne peut guère sortir du carcan linéaire, non seulement parce qu'elle est *histoire*, mais tout simplement en étant l'enchaînement, sur papier ou à voix haute, de paroles, faites, elles aussi, de syllabes et de lettres scrupuleusement posées l'une *après* l'autre.

Cela supposerait que l'histoire de l'art soit faite de mots transparents et qu'elle atteigne le statut de science positiviste ; mais cela supposerait aussi, dans un sens plus large, que l'on adhère à l'idée de l'existence d'une différence essentielle entre les paroles et les choses visuelles. Cette idée, elle, a une lignée qui commence au plus tard avec Lessing, probablement beaucoup plus tôt, et qui a trouvé un habit contemporain dans les ouvrages célèbres de Nelson Goodman.² Goodman propose une véritable taxonomie des différents arts, selon leurs moyens de communication et les stratégies très diverses qui en résultent. Le théoricien des images W.J.T. Mitchell a montré, dans son ouvrage *Iconologie* (1986), à quel point cette idée fut asservie aux projets politiques divers – et souvent douteux – depuis les Lumières. Si les paroles ne peuvent rendre justice aux images, c'est parce que les premières sont rationnelles, systématiques et faites d'unités discrètes – comprenez aussi, si vous voulez, masculines et occidentales – tandis que les images sont vagues, émotives et débordent par définition toute assignation de sens.

² Surtout Goodman (1998).

Pour sortir de ce cercle vicieux, où les textes ne peuvent parler des images qu'en édulcorant la portée de ces dernières jusqu'à ce qu'elles deviennent les illustrations d'inventaires de paroles, ce n'est pas une autre idée du visuel qu'il nous faut ; c'est un autre concept des textes. Les études littéraires des dernières décennies nous ont fourni d'innombrables raisons de croire à l'ambiguïté des mots, aux phénomènes divers qui font que rien ou presque dans une série de paroles ne tiennent vraiment à l'accumulation linéaire d'unités discrètes de sens ; les noms de Jacques Derrida et de Jacques Lacan s'imposent dans ce contexte. Mais plus près de notre sujet, c'est aux idées de Michael Ann Holly que nous pourrions demander secours afin de sauver notre capacité de parler de l'art, et même d'une surface où la seule chose que l'on voit est une étendue noire.³

Cette théoricienne de l'art a travaillé sur l'idée, simple mais pratiquement inouïe, selon laquelle les textes d'histoire de l'art, loin d'être ces comptes rendus transparents que l'on croyait, seraient des énoncés hautement rhétoriques, et de surcroît, d'une rhétorique quasi-visuelle qu'ils tiennent de leurs objets, à savoir des œuvres d'art elles-mêmes. Les œuvres, en effet, préfigurent les histoires qui peuvent être écrites sur elles. Holly instaure ainsi une relation plus dynamique et réciproque entre objet et sujet, entre auteur et thème, qui s'engagent dans une négociation incessante et conceptuelle. C'est ainsi, peut-être, qu'un auteur peut exaucer le souhait de Louis Marin, « d'amener au langage l'effet de cette force qu'est le tableau dans le *voir* » (Marin 1997 : 138).

Par définition, une telle vision de l'histoire de l'art ne suggère pas de recette, et ne nous fournit pas les mots à prononcer devant l'obscurité caravagesque. Elle nous pose plutôt, comme problème primordial pour l'histoire de l'art, la question de l'écriture, trop souvent reléguée aux marges de la discipline. Une conscience accrue de la rhétorique inhérente aux textes, même les plus « objectifs », ne mènera pas nécessairement à l'abandon de toute histoire et à l'autorisation dévolue à la seule poésie de réagir aux œuvres. C'est au contraire d'un nouvel et fragile équilibre entre subjectivité et objectivité qu'il devrait s'agir ici. Et en l'occurrence, il est question d'une tentative de reconnaître les zones d'ombres de la peinture ténébriste au lieu de vouloir les dissiper, et d'y répondre par une écriture qui admet ses zones d'ombre à elle, qui les revendique. Cela ne veut pas dire ne rien dire, mais plutôt, selon une autre belle formule de Marin, de se permettre parfois une « rêverie théorique » (1997 : 86).

La métaphore du savoir comme conversation perpétuelle, plutôt qu'une accumulation d'informations l'une sur l'autre à partir de fondements immuables, n'est pas l'apanage de

³ Voir, entre autres, Derrida (1972 : 1-31) et Lacan (1973). Pour Holly, voir surtout *Past Looking* (1996).

l'histoire de l'art. Nous l'avons vu avec Montaigne, le contemporain des ténébristes qui imagina la pensée comme espace de négociation plutôt que comme un édifice formidable et solide, pareil à ce que voudra bâtir, quelques décennies plus tard, René Descartes. L'approche de Montaigne fut ressuscitée par des philosophes tels que Hans-Georg Gadamer et Richard Rorty. Ce dernier s'est livré à un examen critique du concept mimétique dans la philosophie, concluant par un appel à substituer l'herméneutique à l'épistémologie comme paradigme du savoir humaniste (1990). Ceci est pour Rorty d'abord un idéal social – la philosophie comme conversation incessante de la « gent humaine » – mais la similarité avec l'idée d'un dialogue métaphorique entre l'historien de l'art et ses objets n'est pas fortuite.⁴

Pour conclure, donc, retournons à l'objet de cette étude ; revenons à notre compagnon de route et de dialogue, à l'obscurité caravagesque, et plus particulièrement à ce personnage à gauche de *L'arrestation du Christ* (ill. 32), mi-homme mi-femme, communiquant seul avec le noir ambiant. Le dialogue avec l'obscurité dans lequel s'engage cette personne peut être considéré comme une métaphore parfaite de la relation de l'historien de l'art avec son objet, et en particulier avec ce drôle d'objet qu'est la monochromie de l'arrière-plan caravagesque. Ce personnage, et nous avec, semble avancer en tâtonnant, parler à – ou de – l'invisible, extérioriser une relation corporelle, d'une proximité malaisée, avec ce que l'on devrait, suivant les normes, regarder à une distance protectrice. Il répond à l'insaisissable par des gestes hautement expressifs, mais, eux aussi, incompréhensibles si l'on cherche du sens exclusivement dans les domaines du *logos* et du discours. Ce personnage-énigme semble collé au dos du Christ et incarner peut-être – ce qui suggère la possibilité d'interprétations psychanalytiques – son double intérieur. Il nous accueille au bord même du tableau, si l'on en croit ceux qui préconisent une lecture de la peinture de gauche à droite. Ainsi, sur le seuil déjà, nous sommes confrontés à l'échec du discours, mais aussi à un excès d'expression, qui déborde, suivant les exemples étudiés par Aby Warburg, vers le tissu rouge. Un tel déplacement de l'affect pourrait être l'idéal ultime d'une autre histoire de l'art : au lieu de tout expliquer jusqu'à l'épuisement, au lieu d'attribuer des significations ou d'inventorier des allusions érudites, celle-ci ne pourrait-elle pas être un écho enrichissant, mouvant et émouvant, d'œuvres devenues obscures à la fois par une polysémie incontrôlable et par une inaccessibilité aux mots savants ?

⁴ Chez Rorty, voir en particulier ch. 7-8. Cf. Gadamer (1996).