



natur, wissenschaft und die künste nature, science et les arts nature, science and the arts

Itay Sapir

Ténèbres sans leçons

Esthétique et épistémologie
de la peinture ténébriste romaine 1595-1610



natur, wissenschaft und die künste nature, science et les arts nature, science and the arts

Itay Sapir

Ténèbres sans leçons

Esthétique et épistémologie
de la peinture ténébriste romaine 1595-1610

Introduction

En 1435, Gian Battista Alberti écrivait dans un ouvrage se voulant la doctrine définitive de *La peinture*, que « (q)uant aux choses qui ne se laissent pas appréhender par la vue, personne ne niera qu'elles ne concernent en rien la peinture » (2004 : 45).¹ Si Alberti présente ce précepte comme une règle incontournable, comme l'indique la formule rhétorique « personne ne niera », ce qu'il dit n'a rien d'évident. La peinture médiévale, par exemple, traitait sans inhibitions maintes choses qui « ne se laissaient pas appréhender par la vue ». Mais il est vrai que la peinture telle qu'elle se développe pendant les cent soixante-dix ans suivant la publication du traité d'Alberti semble se conformer, en principe, à l'idée de la peinture comme le royaume du visible. Les peintures de la Renaissance, de manière générale – et personne ne niera que cette période-là eut une identité forte qui justifie, malgré toutes les divergences, quelques généralisations – sont un spectacle entièrement voué au dévoilement maximal de ce qui est visible. Elles sont remplies de choses que l'œil peut percevoir, et lui permettent un accès privilégié et, semble-t-il, illimité jusque dans les recoins les plus marginaux d'une composition.

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

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

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

qu'invente Caravage, en relation avec l'idée reçue que la peinture ne s'intéresse qu'aux choses visibles.

Ill. 1. Caravage, *La flagellation du Christ*, c. 1607, huile sur toile, 134,5 x 175,5 cm, Rouen, Musée des Beaux-Arts.

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

Si l'on se souvient que Nicolas Poussin aurait dit de Caravage qu'il a « détruit la peinture », il peut sembler étrange de trouver un dispositif analogue dans l'œuvre du peintre franco-romain. C'est pourtant ce qu'expose Louis Marin dans son analyse célèbre de la composition des *Bergers d'Arcadie* (ill. 2), une peinture de 1637-1639. Marin explique la structure de ce dernier tableau comme le résultat d'une transformation géométrique, d'une rotation de quatre-vingt-dix degrés par rapport à la peinture conventionnelle en perspective (1997 : 69-74). Poussin « latéralise... la structure en profondeur de l'espace représenté – structure profonde que la perspective ... règle et organise – en situant les figures du récit, de l'*istoria* selon une disposition en frise parallèle au plan du tableau, de la *tavola* » (70-71 ; c'est Marin qui souligne). Plus précisément, la procédure décrite par Marin est double : il s'agit d'abord du déplacement du point de fuite

« de la structure profonde *visible* de la perspective et de l'*horizon* de l'espace représenté au *point central* de la structure latérale et de la surface *lisible* du récit iconique raconté » ; puis, d'« une espèce de *rotation* à 90° du faisceau des rayons optiques, dont le sommet sont le point de vue et le point de fuite pour les situer dans un plan parallèle au plan du tableau, plan scandé par la disposition en frise des figures, en groupes affrontés où transparaît l'équivalence, mais retournée, du réseau point-de-vue/point-de-fuite » (71).

III. 2. Nicolas Poussin, *Bergers d'Arcadie*, 1629-30, huile sur toile, 85 x 121 cm, Paris, Musée du Louvre.

Je m'attarde sur cette analyse du tableau de Poussin parce que la similarité avec la structure de la *Flagellation* de Caravage est frappante, mais ne fut jamais mentionnée par Marin dans un ouvrage pourtant consacré tour à tour aux deux peintres, et à cette petite phrase que prononça le Français au sujet du Lombard. Cette omission est peut-être due à une différence profonde entre les fins de l'astuce poussinienne et de celle, superficiellement identique, de Caravage. Les points communs paraissent d'emblée, en effet, décisifs. Dans les deux cas, il semble que l'anatomie de la structure perspective, l'appareil « derrière les coulisses », soit étalée devant nos yeux, puisque la profondeur de la scène peinte devient la largeur du tableau. En fin de compte, ce qui est exposé est la singularité de cette profondeur, telle que l'a remarquée Maurice Merleau-Ponty (Marin 1997 : 75-79); une singularité qui est niée dans la routine de la « représentation narrative iconique ». Mais les deux tableaux nous fournissent également un aperçu du processus de la vision.

Chez Caravage aussi, une transformation rotative semble avoir eu lieu, surtout que, dans ce cas, nous disposons également d'un autre tableau qui présente, pour ainsi dire, la situation d'avant l'opération géométrique.² L'autre version de

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

la *Flagellation*, aujourd'hui au musée du Capodimonte à Naples (ill. 3), fut également peinte en 1607, et montre la même scène dans la disposition conventionnelle, frontale. Plus de regard venant de derrière les coulisses, voyant ce qui dans les conditions normales de vision ne peut pas être vu ; ici, nous retrouvons le point de vue du spectateur confortablement placé devant la scène. La position du spectateur est restaurée, il peut voir et être vu, mais il ne peut se voir voir ; cela représente, après tout, la situation normale.

Ill. 3. Caravage, *La flagellation du Christ*, 1607, huile sur toile, 266 x 213 cm, Naples, Museo Nazionale di Capodimonte.

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

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

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

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