Downloaded from UvA-DARE, the institutional repository of the University of Amsterdam (UvA)
http://dare.uva.nl/document/116467

File ID 116467
Filename 4: L'obscurité du non-savoir (Caravage et Montaigne I)

SOURCE (OR PART OF THE FOLLOWING SOURCE):
Type Dissertation
Title Ténèbres sans leçons : esthétique et épistémologie de la peinture ténébriste romaine 1595-1610
Author I. Sapir
Faculty Faculty of Humanities
Year 2008
Pages 293

FULL BIBLIOGRAPHIC DETAILS:
http://dare.uva.nl/record/284256

Copyright

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.

UvA-DARE is a service provided by the library of the University of Amsterdam (http://dare.uva.nl)

Chapitre 4

L'obscurité du non-savoir
(Caravage et Montaigne I)

Après la saturation, les contradictions, les demi-mesures, les petites subversions, voici venu le temps de la table rase, d'une nouvelle genèse. Le récit est schématique, certes, mais il résume l'*ethos* qui, à la fin du XVIe siècle, émerge parallèlement en peinture et en écriture.[1] Les deux protagonistes de cette nouvelle étape ne sont ni voisins, ni exactement contemporains ; ils ne sont pas non plus, à proprement parler, postérieurs à Adam Elsheimer et Giordano Bruno, les deux personnages incarnant jusqu'ici le stade intermédiaire de la crise épistémologique survenue en Europe vers 1600. Montaigne, vivant en France entre 1533 et 1592, est le seul des protagonistes de cette étude à ne pas avoir passé l'essentiel de sa carrière à Rome ; chronologiquement, il est plus âgé que Bruno – et il meurt plus tôt – bien que la publication de leurs ouvrages respectifs se fasse plus ou moins simultanément. Caravage, quant à lui, est de sept ans l'aîné d'Elsheimer. Les deux peintres poursuivent leurs carrières à la même période dans la même ville – en gros, pendant la première décennie du XVIIe siècle, à Rome – et meurent tous les deux en 1610.[2]

Et pourtant, Caravage et Montaigne – deux noms de lieux, mais une différence infranchissable de classe sociale – sont à mon sens comparables, sinon similaires.[3] Car ils

---

[1] Je voudrais insister sur ce terme d'*ethos* ou d'idéal pour qu'en aucun cas on ne puisse comprendre que je considère Montaigne et Caravage comme une véritable table rase ou « temps zéro » de la philosophie et de la peinture modernes. Cf. Carraud (2004 : 138). Friedrich (1968 : 103) dit pourtant que « Montaigne a fait table rase de cette polyhistoire chaotique en laquelle avait dégénéré l'humanisme finissant », et Glauser d'ajouter (1972 : 55) qu'il a « la nécessité d'un vide, table rase sur laquelle il construit ». Le rapprochement que fait Glauser entre Montaigne et le vide – ou le néant – place le philosophe aux antipodes de l'*horror vacui* maniériste (56, 152).

[2] Le seul rapprochement élaboré entre Caravage et un philosophe de son époque concerne, en fait, Bruno – ce lien est théorisé surtout par Panzera (1994). Loin de développer un véritable argument philosophique, l'historienne se contente de présenter un résumé de points de vue sur l'artiste et sur le penseur. Si j'ai décidé de rapprocher Caravage plutôt de Montaigne, j'espère qu'en fin de compte l'appartenance de Caravage et de Bruno à la même « mouvance » culturelle sera montrée, en même temps que leurs positions respectives à deux moments différents de ce processus. Sur Bruno et Caravage, voir aussi Bologna (2006 : 473-483) dont il sera question plus particulièrement dans le chapitre 6, et Milner (2005 : 92) qui, se référant à Calvesi, voit dans l'univers infini, l'innovation importante de Bruno, un « trauma » auquel Caravage a été certainement sensible.

[3] L'une des voies de rapprochement pourrait être l'invention d'un « Montaigne baroque ». Voir Sayce (1954), qui applique les catégories wölfflinienne à la « manière de considérer le monde » de Montaigne, qu'il compare par ailleurs à Tintoret et aux maniéristes (2, 15). La tendance qu'a Montaigne à parler en des termes picturaux plutôt que linéaires, sa préférence du concret à l'abstrait et son rejet de contours « durs » sont aussi mis sur ce compte (3), ainsi que la réflexivité et l'indécision quant à ce qui est réel ou ne l'est pas. Sayce lui-même, plus tard (1972 : 313 ff.) veut montrer que Montaigne appartient à la fois aux trois périodes : Renaissance,

arrivent tous les deux à un moment de l'histoire où le déclin de la culture humaniste, de ses principes et de ses préceptes, semble évident et irréversible ; et, tout en étant fortement enracinés dans cette culture, ce qui s'exprime par leurs thèmes, par leurs références, par les normes qu'ils connaissent avant de les détourner, ils annihilent, chacun dans son domaine, les derniers vestiges de ce qui était sacré auparavant. Si Bruno et Elsheimer restent fidèles à certains de ces vestiges et se contentent donc d'une subversion subtile, contradictoire et sophistiquée, Montaigne et Caravage se montrent indifférents à un passé qu'ils jugent dogmatique. Ils prennent acte de ses contradictions et tirent les conclusions inévitables du fait que certaines normes sont devenues obsolètes et intenables.

Dans les pages qui suivent, je tenterai de nuancer ces affirmations catégoriques, et de montrer par quelles stratégies – picturales et verbales, c'est selon – Caravage et Montaigne conjuguent, d'une part, une vraie confrontation avec leur situation historique, et de l'autre, la façade d'un nouveau commencement. Le radicalisme de leur voies respectives peut se résumer par deux citations : l'une, ancienne et célèbre, où Nicolas Poussin aurait annoncé que Caravage « était venu au monde pour détruire la peinture » ;[4] l'autre, récente et rétrospective, où Richard Rorty attribue au philosophe Stephen Toulmin le projet de « montrer à quel point les trois derniers siècles auraient été différents si Montaigne, au lieu de Descartes, avait été choisi comme le point de départ » (Toulmin 1992 : quatrième de couverture).

Saint François : la nuit tombe

La « destruction » de la peinture par Caravage, comme souvent les révolutions, a éclaté soudainement après une longue gestation.[5] Le ténébrisme mûr, osé, n'apparaît qu'à la toute fin du XVIe siècle, et les œuvres intermédiaires ne sont pas nombreuses. *La stigmatisation de*

Maniérisme et Baroque. Pourtant, cette tentative se résume en la réduction des divers styles picturaux à des adjectifs qui ensuite sont « collés » à Montaigne, sans aucune réflexion sur la nature des liens possibles entre art plastique et discours. Butor (1968 : 68-69) préfère, quant à lui, l'épithète « maniériste » pour Montaigne, surtout en raison de la célèbre évocation des grotesques maniéristes et la ressemblance qu'il y trouve avec la structure des *Essais* eux-mêmes. Cette structure devient ensuite similaire à celle des jardins-labyrinthes maniéristes (110-111).

[4] Cf. Marin (1977) ainsi que mon introduction.

[5] La question des « origines » de l'art caravagesque est très débattue. J'ai proposé, au chapitre 1, une liaison ambiguë avec Venise (pour laquelle voir aussi Pericolo 2007 : 524-527), mais c'est la peinture de la région de Caravage, la Lombardie, qui est naturellement le plus souvent citée. En effet, certaines caractéristiques de la peinture lombarde semblent être une manifestation précoce du ténébrisme. Si la question des « origines » du ténébrisme, au sens large, est au centre de cette étude, je ne prétends pas en proposer une généalogie artistique détaillée. J'insiste cependant sur la nouveauté absolue de ce style, surtout en ce qu'il utilise des surfaces totalement noires, sans excuse textuelle, en un mot sans « pré-texte ».

saint François (ill. 26), aujourd'hui à Hartford, Connecticut, fait figure d'exception par son mélange d'une saturation quasi-maniériste et des germes du ténébrisme à venir.

Ce tableau, de 1594-5, accumule plusieurs « premières » dans la carrière du peintre : la première composition à plusieurs personnages, le premier tableau religieux, le premier paysage, et la première scène nocturne (Brown 2001 : 324).[6] La conjugaison des deux derniers éléments semble incongrue : à quoi bon montrer un paysage de nuit ? Le paysage est justement ce qui ne se voit plus sans la lumière du jour ou le clair de lune, ici absente. Les œuvres plus tardives de Caravage peuvent souvent être, d'ailleurs, des « paysages invisibles », puisque l'on ne sait même pas si l'obscurité qui enveloppe la scène représente un extérieur ou un intérieur – à moins qu'elle ne représente précisément cette impossibilité de décider. Mais dans la *Stigmatisation*, on est encore dans une logique de visibilité, bien que réduite. D'abord, le choix d'une scène nocturne peut encore être expliqué par le sujet : en effet, on a suggéré que cela renforce la similarité avec l'épisode du Christ à Gethsémani. Ensuite, l'obscurité du fond est loin d'être complète : devant le tableau, le spectateur peut deviner des petits personnages, à la vague lumière céleste ou encore, dans une moindre mesure, à la lumière d'un petit feu de camp. Cela peut rappeler la noirceur saturée et articulée des Bassano, faite d'une multitude de figures humaines, ou même l'accumulation des taches chez le dernier Titien.[7]

Mais ici, l'acte de la vision semble entravé ; il est rendu particulièrement difficile. Les personnages minuscules derrière le saint sont là, certes, mais les *voir* – encore moins comprendre qui ils sont et ce qu'ils font – exige un grand effort dont le succès ne peut être que partiel. C'est un début de la « problématisation » de la vision qui s'y esquisse, d'un « sentiment d'insécurité optique » pour reprendre les mots de Damisch (1987 : 355). Ceux-ci semblent plus forts encore lorsqu'on se demande si le saint lui-même est en mesure de voir ce qui lui arrive ; même si ses yeux sont entrouverts, son expérience passe clairement par d'autres biais.

En effet, c'est en ce sens que la *Stigmatisation* prépare la célèbre toile de *La conversion de saint Paul* (ill. 27), qui est souvent considérée comme le vrai début du ténébrisme caravagesque. Ici aussi, le saint a une vision, tandis que celle-là consiste

[6] Mais cela est controversé : Puglisi (1998 : 121), par exemple, situe cette œuvre en 1596, bien postérieurement à plusieurs compositions de personnages multiples.
[7] Voir ch. 1.

précisément à perdre la vision concrète.[8] Mais notre vision à nous, contrairement à ce qui sera le cas dans la chapelle Cerasi à Rome, est certes limitée mais non pas annihilé ; elle demande juste plus de patience, de proximité et de travail de déchiffrement. Les yeux du saint lui-même, d'ailleurs, ne sont pas complètement fermés ; ils sont entrouverts, ce qui suggère une vision physiquement floue et partielle mais existante. De plus, saint François nous est présenté sur l'axe horizontal du tableau, comme faisant partie d'une histoire à suivre de loin, selon les règles de la peinture narrative « à la troisième personne », là où saint Paul envahira sans ambages notre espace de spectateurs.[9]

Notre distance du saint en extase dans le tableau de Hartford est encore soulignée par les plantes – un vrai exemple d'un naturalisme chez Caravage – qui remplissent la partie inférieure de la composition, et qui se trouvent donc, dans l'espace imaginé, entre nous et la scène peinte, au tout premier plan. Cet élément sera encore présent dans certaines œuvres plus tardives du peintre, mais jamais de manière si univoque. Dans la *Conversion*, rien ne nous sépare de la tête de Paul ; ici, le devenir-image du saint extasié est plutôt traditionnel, puisque le lieu de la vision – bien que celle-ci s'accompagne d'effets corporels, ce qui n'a pas été le cas de Paul – est distancié par les plantes mais aussi par la main gauche raccourcie renforçant encore l'impression d'un espace tridimensionnel enfermé dans une vitrine *devant* nous. Cette main nous appelle, nous fait signe, mais ne nous touche pas, ne nous atteint pas. L'ange, lui, regarde clairement François, quand bien même ses yeux sont baissés et presque fermés ; il touche le saint, le soutient, mais cela ne l'empêche pas de l'observer aussi. L'attitude du personnage extérieur à la vision dans la *Conversion*, le palefrenier, sera, nous le verrons dans le chapitre 7, très différente.

Nous sommes donc, avec ce tableau, à un stade intermédiaire entre la saturation – visuelle et épistémologique – et son écroulement qui ne tardera pas. Les informations picturales sont encore multiples mais elles commencent à être, littéralement, obscurcies. D'autres éléments de l'art de la Renaissance – l'utilisation d'une perspective pour créer l'illusion d'un espace profond – et de l'art maniériste – l'*horror vacui* et la multiplication de scènes, d'événements, de couleurs et de nuances – sont toujours présents, mais déjà comme vestiges.

---

[8] Cf. Stoichita (1995) pour une analyse des « visions » dans la peinture ; l'ouvrage parle des artistes espagnoles du XVIIe siècle, mais beaucoup de ses observations sont valables pour la peinture italienne de l'époque précédente.

[9] Mieke Bal (2002 : 40-43, 1991 : 269-271) a utilisé pour les arts plastiques la distinction significative – introduite par le linguiste Emile Benveniste – entre un discours référentiel à la troisième personne et un discours dialogique prenant comme point d'ancrage la deuxième personne.

Tant de paroles à la fin d'un siècle débordé

En 1586, Montaigne vit un de ses moments auto-réflexifs :

> Qui ne voit que j'ay pris une route par laquelle, sans cesse et sans travail, j'iray autant qu'il y aura d'ancre et de papier au monde ? … Et quand seray-je à bout de representer une continuelle agitation et mutation de mes pensées, en quelque matiere qu'elles tombent, puisque Diomedes remplit six mille livres du seul subjet de la grammaire ? Que doit produire le babil, puisque le begaiement et desnouement de la langue estouffa le monde d'une si horrible charge de volumes ? Tant de paroles pour les paroles seules ! … L'escrivaillerie semble estre quelque simptome d'un siecle desbordé. Quand escrivismes nous tant que depuis que nous sommes en trouble ? Quand les Romains tant, que lors de leur ruyne ? (922-923)[10]

Montaigne était déjà conscient de l'idée devenue plus tard un cliché historiographique : que vers la fin du XVIe siècle, une culture – celle de la Renaissance humaniste – touchait à sa fin ; qu'il y avait une crise. « Tous crolle autour de nous ; en tous les grands estats… que nous cognoissons, regardez y ; vous y trouverez une evidente menasse de changement et de ruyne » (938), diagnostique Montaigne. Cette situation de crise est associée dans son essai « de la vanité » à une saturation de savoir. Cependant, l'auteur se contente de repérer une coïncidence chronologique, un « simptome », sans dire si la crise résulte de la graphomanie ou inversement.

Hugo Friedrich semble opter pour une causalité traditionnelle lorsqu'il dit que Montaigne devait faire face à « la pression de l'énorme culture dont la masse pèse sur le siècle », et quand il décrit la position que prend le philosophe comme visant à trouver « un terrain permettant de soutenir » cette pression, comme essayant de l'« équilibrer par la poussée antagoniste de l'individualité libre » (1968 : 16) ; l'adhésion de Friedrich à l'idée d'une saturation du savoir est complète: « Au XVIe siècle, le poids des matières enseignées s'était démesurément accru par l'apport des connaissances humanistes, et avait fini par étouffer le principe d'ordre, encore possible aux débuts de l'humanisme ... Le résultat fut une polymathie chaotique, une informe accumulation de savoir » (16-17). Comme l'explique Montaigne lui-même, « en subdivisant ces subtilitez, on apprend aux hommes d'accroistre les doubtes » (1043) ; « tant d'interprétations dissipent la verité et la rompent » au risque de

[10] Toutes les citations de Montaigne renvoient à ses *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris : Gallimard, 1962.

s'étouffer. (1044). Dans ce contexte, l'affirmation de Butor (1968 : 213), qui veut que Montaigne se sente « de plus en plus dans un creux de l'histoire, dans la descente d'une vague », sonne juste et étonnante à la fois. C'est un creux fait, bizarrement, d'une grande accumulation.[11]

Dans un texte qui annonce vouloir parler « de la vanité », il est logique de commencer par aborder sa propre vanité d'écrivain. Or, l'argument général qu'exprime Montaigne sur la vanité – si l'on est en droit de parler d' « argument général » chez un auteur si ambigu – est dialectique. Dans un premier temps, la philosophie semble être dénoncée en tant que vanité : « ces beaux preceptes sont vanité, et vanité toute la sagesse » (967), en ce qu'elle est si inadéquate à la vie, toujours mouvante. Ensuite, il s'avère que Montaigne lui-même s'emploie « à faire valoir la vanité mesme et l'asnerie si elle (lui) apporte du plaisir, et (le) laisse aller après (s)es inclinaisons naturelles sans les contreroller de si près » (974-5). Puisque l'argumentation de Montaigne est dialectique, la seconde position n'annule en rien la première ; c'est justement leur jeu constant, sans solution, qui rend la complexité du problème. Ce jeu est là dès le départ, puisque ce long essai s'ouvre par une dénonciation de la saturation textuelle, une accusation qui sert dans le même temps de plaidoyer en faveur de l'écriture de cet essai même.[12]

La peur du débordement et du déclin dont il est le symptôme se conjugue, en effet, avec une réelle joie d'écriture que Montaigne n'arrive pas à cacher. Comme d'une addiction, il nous prévient de la route irréversible qu'il a prise, celle de l'écriture boulimique, obsessionnelle, dont les limites ne sont que matérielles. Mais ce genre d'écriture est opposé à un autre, qui est, lui, clairement antipathique à l'auteur des *essais*. Ce n'est pas l'écriture qu'il déteste, c'est l'esprit de *système*.[13] Celui-là même que Foucault décrit comme la base du *cosmos* renaissant ; celui-là même que Montaigne, un peu plus loin, abordera lorsqu'il propose une esquisse de sa méthode d'écriture.[14] « Je m'esgare, mais plustost par licence que par mesgarde » dit-il, et l'allitération semble remettre en cause ce qu'il dit tout en prévenant

[11] Cf. Auerbach (1977 [1946]) sur l'abondance de phénomènes nouveaux apparus à l'époque de Montaigne, et qui font que le monde apparaît immense, insaisissable.
[12] Cf. l'affirmation plus générale de Merleau-Ponty (1960 : 328-329) : « En toute conscience, il ne peut donc être question de résoudre le problème de l'homme, il ne peut s'agir que de décrire l'homme comme problème. De là cette idée d'une recherche sans découverte, d'une chasse sans prise... ».
[13] Incarné par la Scholastique, à laquelle Montaigne préfère le jugement « pièce par pièce » (1055).
[14] Carraud (2004 :144-145) rappelle que Montaigne rejette – comme Bruno – le monde hiérarchisé, mais refuse aussi le principe heuristique de l'analogie, les deux étant, selon Foucault, des piliers importants de la culture humaniste. Comme Bruno, Montaigne développe l'hypothèse de la pluralité des mondes (159). Sur le rejet du cosmos hiérarchisé, voir aussi Friedrich (1968 : 37-38). Sur l'infinitisme de Montaigne, voir Butor (1968 :193-202).

d'emblée un jeu de mots malicieux ; « J'ayme l'alleure poetique, à sauts et à gambades ».[15] Conche n'a pas tort, lui, qui voit qu'avec Montaigne, « l'époque des systèmes (et de la philosophie comme devant avoir les caractères d'une science) est définitivement révolue » (2004 :196) ; Friedrich va jusqu'à dire qu' « (o)n peut se faire une idée des *essais* par une comparaison avec leur extrême opposé, le 'système' » (1968 :30).[16]

La contribution de Montaigne à la graphomanie caractéristique et généralisée de son temps, au débordement d'informations couchées sur papier, est excusée car, contrairement aux six mille livres sur la grammaire, il n'y a ici aucune prétention systématique, ni exhaustive. Ce n'est pas un rejet du savoir en tant que tel ; après tout, Montaigne nous fournit, en plus d'un millier de pages, beaucoup d'informations, de citations, d'anecdotes, voire de faits sur lui-même et sur la nature humaine. Mais un nouveau type de savoir est ici recherché, un savoir qui serait tenable dans un univers où la saturation est telle que toute prétention à l'exhaustivité frôle l'absurde.

L'assombrissement

Dans la peinture, nous l'avons vu avec Titien, la saturation du savoir, et sa « solution », dans tous les sens du mot, s'articule à travers deux aspects : parfois, par l'accumulation d'informations thématiques ou narratives fournies par l'œuvre ; toujours, par la densité formelle et matérielle de la peinture elle-même. La saturation est donc par-dessus tout une question de *texture*, et chez Caravage cet aspect subit une révolution majeure.

Cette révolution passe d'abord par une évolution. Pour cela, nous possédons comme un laboratoire édifiant : la comparaison des deux versions des *Pèlerins d'Emmaüs* (ill. 28-29). L'une, aujourd'hui à Londres, date de 1601, au début de la période franchement ténébriste de Caravage, et donc au moment d'émergence de l'évolution qui nous intéresse ; l'autre, maintenant à Milan, a été peinte en 1606, au seuil de l'étape finale, post-romaine de la carrière du peintre. Les différences entre les deux tableaux sont repérables surtout dans deux domaines, et sont d'autant plus saillantes que la composition générale des versions, tout comme la scène décrite, sont très similaires.

[15] Pour l'esprit anti-systématique, cf. ce que dit Montaigne sur sa connaissance de ses amis, qui n'a pas comme but de « renger cette infinie variété d'actions, si diverses et si descoupées, à certains genres et chapitres, et distribuer distinctement (s)es partages et divisions en classes et regions cogneuës » (1053-1054). Etrangement, il dit laisser la tâche de systématiser aux artistes, mais le ton semble plutôt ironique.
[16] Butor (1968) analyse la structure des *Essais* comme l'exemple d'un anti-système.

Le tableau de Londres ne contient plus l'ambiguïté du *Saint François*.[17] Le fond n'oscille pas entre une multitude de détails et un flou au seuil de l'invisible : cette fois-ci, derrière les personnages l'on voit clairement une surface lisse et vide : c'est un mur. Mais si l'on ne peut pas parler ici d'une saturation d'informations, qu'elles soient voilées ou visibles, on peut sans aucun doute extraire des informations claires de cette composition, en premier lieu sur l'espace représenté. Deux éléments sont particulièrement précieux pour cette opération, inséparable du projet artistique de la Renaissance humaniste, du calcul et de la mensuration de l'espace. D'abord, l'homme à droite, mais aussi le Christ lui-même, mesurent littéralement, par leurs gestes, l'espace représenté. En l'absence de carrelage, de plafond visible, ou de tout autre système fixe de mesures, ces gestes nous fournissent une information précieuse – nécessaire, au moins, pour ceux qui voient en la peinture le rendement d'un espace calculable : la distance entre le mur du fond et le premier plan du tableau – la surface peinte elle-même – est équivalente à la distance entre les deux mains d'un homme qui s'étire.[18] Il y a, certes, une différence profonde entre le calcul de l'espace sur la base d'unités géométriques fixes et le même calcul qui se fait selon les mesures d'un homme. Mis à part l'inexactitude inhérente à ce dernier calcul et son application littérale du principe humaniste selon lequel « l'homme est la mesure de toutes choses », toute la relation entre homme et espace en peinture se trouve ici modifiée. Suivant une idée kantienne avant la lettre, dans ce tableau de Caravage l'espace est considéré non pas comme un élément extérieur à l'homme, vide et mesuré au préalable, et dans lequel l'homme occupe *ensuite* sa place, mais comme l'élément décisif de l'expérience humaine de la réalité, voire comme la condition de toute expérience en tant que telle. L'existence de l'espace, et *a fortiori* ses mensurations, dépendent de l'homme aussi bien qu'elles conditionnent ses perceptions.[19]

L'autre élément pictural qui transmet des informations spatiales dans le tableau de Londres est l'utilisation appuyée d'ombres portées. Celles-ci permettent de calculer la distance des personnages du mur, d'identifier ce dernier comme mur, et de localiser la source

[17] Pericolo (2007) analyse la version de Londres comme « scène de reconnaissance (*anagnorisis*) » où la question de la visibilité, ou de l'invisibilité de Jésus est cruciale, et compliquée par les incongruités de la composition ; il affirme (532) que l'obscurité ici n'est plus associée avec cécité et ignorance, puisqu'elle est liée à l'invisibilité potentielle de l'aspect divin du Christ. Tout cela est pourtant encore plus frappant dans la version milanaise, que Pericolo n'analyse pas.

[18] Ce qui va à l'encontre de l'idée révolutionnaire du philosophe italien Francesco Patrizi qui déjà en 1587, selon Jean-Pierre Luminet (2007 : 20), « émet l'idée révolutionnaire que le véritable objet de la géométrie est l'espace en tant que tel, et non les figures, comme on le considérait depuis Euclide ». Cette idée va avoir, notamment avec Newton, une longue descendance.

[19] Sur la spatialité baroque dans un sens proche, cf. Careri (1995 : 23).

de lumière.[20] Aux deux indications spatiales riches de conséquences se joignent des détails narratifs, ou thématiques, relativement nombreux. Caravage ne souffre pas, certes, d'*horror vacui* à la façon des maniéristes, mais il s'amuse ici à décrire une multitude de détails réalistes, surtout dans les aliments variés. Ce tableau dans le tableau – une nature morte comme Caravage pouvait en peindre, plus tôt dans sa carrière, indépendamment d'une scène narrative – rend l'œuvre encore plus informative, et facilite une éventuelle description verbale de « ce que l'on voit » sur la toile.

Si la première version des *Pèlerins d'Emmaüs* semble révolutionnaire, c'est parce qu'elle réduit assez drastiquement, malgré tout, la quantité d'informations qu'un tableau était censé inclure pour justifier sa création ; si cette version semble relativement timide, c'est parce qu'aujourd'hui elle peut être comparée avec sa sœur cadette de cinq ans. Les conclusions sont sans appel : tout ce que je viens de dire sur le tableau de Londres pourrait être inversé pour celui de Milan, et cela malgré le sentiment initial qu'ils donnent d'être deux « applications », légèrement modifiées, du même programme préconçu.

Dans la version de Milan, pas de gestes qui embrassent l'espace et le mesurent ; pas d'ombres portées sur le mur, voire pas de mur du tout ; et une réduction au minimum de la variété d'objets et de mets. Ce dernier point semble quelque peu contredit par le seul véritable ajout de la seconde version par rapport à la première : tandis que celle-ci contient quatre personnages, celle-là en présente cinq. Cependant, la figure supplémentaire – la servante à droite – a la particularité d'attirer l'attention du spectateur à un domaine d'analyse jusqu'ici insoupçonné, parce que plus subtilement mis en valeur dans le tableau de Londres : les dynamiques de vision et de visibilité *dans* le tableau, la visibilité « diégétique », c'est-à-dire celle qui se joue entre les personnages peints. Cet aspect des peintures de Caravage est, de fait, très important, puisqu'il peut être richement mis en rapport avec la question plus large de la visibilité – englobant, cette fois, ceux qui sont hors du tableau, le spectateur et le peintre – qui se trouvera au centre de l'interprétation épistémologique proposée dans cette étude.

La servante, en effet, manifeste un rapport très étrange à la scène bouleversante qui se joue à côté d'elle. Dans ce drame d'exposition, où le Christ se montre soudain tel qu'il est aux paysans qui le prenaient jusqu'ici pour un simple nomade, à ce moment de révélation, voire d'épiphanie, cette femme ne semble guère participer. Son attitude est d'abord étrangement statique : on vient d'apprendre une nouvelle exaltante, mais elle ne montre ni curiosité, ni surprise, ni changement brusque d'humeur. En fait, elle ne regarde rien en particulier – si l'on

[20] Sur la valeur épistémologique des ombres et la différence, cruciale sous cet angle, entre les ombres et l'obscurité, voir plus haut, ch. 3.

peut parler d'une interaction avec son environnement, on dirait plutôt qu'elle écoute, et que ce qu'elle entend la rend très mélancolique.[21]

Mais l'important n'est pas la portée émotionnelle de son expression, ni les adjectifs que l'on pourrait ou que l'on ne pourrait pas y associer. L'essentiel est ailleurs : de par son fort détachement, dans son exclusion, fût-elle volontaire, du jeu de regards et de gestes qui se déploient autour de la table, la servante rend clairement visible ce que Bersani et Dutoit ont subtilement décelé dans les peintures de Caravage en général. En effet, les auteurs y repèrent la qualité souvent non focalisée des regards croisés (1998 : 20-21), la direction floue qu'empruntent ces regards, et qui semble parfois légèrement décalée par rapport à l'objet vers lequel le regard est censé être dirigé. Dans ce tableau, Bersani et Dutoit voient ainsi un décentrement subtil du centre évident de la composition, à savoir Jésus ; il n'est pas besoin de souligner l'antagonisme que manifeste ce dispositif vis-à-vis de la construction traditionnelle de la peinture renaissante en perspective uni-focale centralisée, bien que, là aussi, le centre présumé – le point de fuite – réside, à vrai dire, à l'infini, et donc nulle part. La subversion du centre par Caravage est de toute façon plus franche et change complètement la donne.

Le décalage de la focalisation n'est qu'un élément de la visibilité subvertie chez Caravage. Tout aussi fréquente dans ses œuvres est « l'inondation » des yeux – l'organe de la vision elle-même – par une ombre épaisse. La signification de cette astuce est double : techniquement, lorsque les yeux sont couverts d'obscurité, ils ne peuvent pas voir, ou peu ; à un niveau plus abstrait, des yeux que l'on ne peut pas voir s'assimilent, par métonymie, à des yeux qui ne peuvent pas voir. A y regarder de nouveau, on se rend compte que le même dispositif était à l'œuvre dans la première version des *Pèlerins*, mais la présence supplémentaire de la servante souligne ce trait et brise le cercle de regards qui peut, de prime abord, sembler parfait et focalisé.

En établissant la complexité nouvelle des réseaux de regards déployés dans les tableaux de Caravage à partir du début du siècle – nous verrons plus loin d'autres exemples – le spectateur est convié à s'inclure dans ce jeu. En effet, les conditions difficiles de visibilité, ainsi mises en avant dans le tableau de Milan, s'appliquent encore plus à celui ou celle qui le regarde de l'extérieur et qui s'efforce non seulement de calculer l'espace mais plus généralement de déchiffrer les divers aspects de la surface peinte. C'est là que le fond du

[21] Evidemment, cet adjectif de « statique » et l'affirmation que l'expression de la servante n'a pas changé ne peuvent pas être compris littéralement lorsqu'on parle d'un objet intrinsèquement statique comme un tableau de peinture. Cependant, Caravage réussit ici la gageure de montrer une expression faciale dont l'immobilité donne l'impression d'une durée homogène et inchangée. Voir le chapitre suivant pour une analyse de la temporalité implicite chez Caravage.

tableau, cette fois complètement noir et non articulé, prend tout son sens – mieux, son imperméabilité au sens et à toute opération de signification. Contrairement à la version précédente, le fond noir ne présente ici aucun élément qui pourrait définitivement l'identifier comme un mur ; sa valeur représentative se perd ainsi, et il revient à sa définition minimale : c'est une surface noire informe, et cela aussi bien par ce qu'il est que par ce qu'il représente. Il n'est même pas possible de dire avec certitude si ce fond appartient à l'espace figuré dans le tableau – un fond « diégétique », en quelque sorte – ou s'il s'agit d'un simple fond décoratif, parallèle en cela aux fonds dorés des peintures médiévales.[22]

Bien entendu, la situation historique de Caravage interdit un retour simple à ce système de fond indépendant, et la question peut donc sembler n'avoir de sens que de manière polémique, mais là se trouve précisément l'ambiguïté si riche de l'artiste : même en sachant qu'en 1606 ce fond noir ne peut que *représenter* un espace sans lumière dans lequel agissent les personnages – impression que vient renforcer la distribution de lumière ailleurs dans le tableau – le spectateur ne peut pas s'empêcher d'avoir des doutes par rapport au statut de cette surface noire qui ne lui offre aucun repère, aucun point archimédien, fixe et connu, permettant de commencer le processus d'interprétation.

La perte de repères

La même disparition d'un postulat sûr, qui servirait de base à la compréhension, est à décerner dans les textes de Montaigne. Dans ce cas, le manque de fondements s'applique explicitement à un champ plus large. Si l'incertitude qui touche, chez Caravage, le statut de la surface noire a des implications plus générales pour le statut épistémologique de la vision, Montaigne, lui, aborde directement la question du savoir humain. Dans son cas, il n'est pas nécessaire de déduire ses positions sur le savoir des indices et des allusions, car cette question est le thème même de plusieurs essais, au premier rang desquels le grand traité épistémologique de Montaigne, « L'apologie de Raymond Sebond ».[23]

Cet essai est en premier lieu une prise de position dans un débat théologique, qui ne nous concerne pas directement ici. Pourtant, Montaigne y présente une épistémologie cohérente, appuyée d'exemples et de précisions, et de prime abord plutôt simple. Ses principes sont annoncés d'emblée : nos imaginations et nos discours ne sont qu'une « masse

[22] Ce qui introduit, quoique indirectement, la confusion que Louis Marin repérera dans la *Méduse* entre la peinture comme objet et la peinture comme représentation de cet objet. Voir mon chapitre 6.
[23] Sur le statut de *L'apologie* comme le texte principale du scepticisme moderne, voir Imbach (2004 : 93, n. 4).

informe, sans façon et sans jour, si la foy et grace de Dieu n'y sont joinctes » (425). Les deux principes qui font de Montaigne un fidéiste y sont déjà présents : l'inanité du savoir humain et sa rédemption par la foi.

Cette « masse informe, sans façon et sans jour », mérite une attention particulière. D'abord, parce que nous pourrions y voir la description d'un fond noir tel que celui de Caravage. Les mots qu'utilise Montaigne proviennent du champ sémantique du visuel, et le savoir que nous croyons avoir est ainsi présenté comme ce qui ne se voit pas, d'où sa vanité. La « façon » rappelle la « face » – la « façade » – mais aussi l'acte de « façonner », de donner forme, donc de sortir la masse de son « informité ». Quant au « jour », il est frappant de voir qu'ici aussi, la lumière est liée à la question du savoir. Le savoir humain se perd donc dans la nuit obscure, où les formes ne se distinguent pas.

Mais si notre savoir – nos « discours et imagination », qui sont la face discernable de ce que l'on imagine comme étant notre savoir – si ce savoir est condamné *parce que* fondé sur une vision insuffisante, cela voudrait dire que le « bon » savoir devrait être lié à la « bonne » vision, que celle-là est en fait la base du savoir. Il s'agirait donc d'une réhabilitation du rôle épistémologique du champ visible, et donc d'une position très différente de celle que j'ai décelée dans les peintures ténébristes.

Cette opposition n'est toutefois qu'apparente, et cela pour deux raisons. Tout d'abord, la description que donne Montaigne du savoir humain en des termes visuels n'a pas de valeur descriptive véritable ; elle n'a qu'une valeur négative. Montaigne a parfaitement conscience de l'ancien paradoxe sceptique – l'impossibilité à ne pas douter du doute lui-même – et esquive le problème, entre autres, en utilisant le mode interrogatif.[24] Ici, il utilise pour les mêmes fins le mode négatif : le savoir humain est *in*forme, *sans* façon et *sans* jour, c'est tout ce que nous pouvons dire de lui.[25] Il n'est pas possible d'en conclure que le « bon » savoir soit façonné, illuminé, en un mot qu'il soit une entité visible claire et transparente. Ce que l'on croit être notre savoir est en fait informe et obscur, mais cela ne veut pas dire qu'une alternative existe dans un domaine visuel autre.

Il est une raison supplémentaire qui fait que la condamnation du savoir humain existant n'équivaut pas, chez Montaigne, à la défense d'un savoir fondé sur une meilleure visibilité. En effet, le modèle alternatif de savoir proposé par Montaigne quitte le domaine du

[24] Compagnon (1980 : 83-86, 97) décrit et analyse l'utilisation du mode interrogatif par Montaigne.
[25] Friedrich (1968 : 26) va jusqu'à déclarer que Montaigne « place intentionnellement son livre sous un signe négatif ».

savoir général, public, et se concentre sur un univers privé. Cette idée sera développée plus loin, mais il est déjà possible de rappeler que ce domaine privé n'a rien, ou très peu, de visuel.

Si la position de Montaigne sur le savoir lui impose une ambiguïté qui s'exprime par les modes interrogatif et négatif, elle l'est aussi par une utilisation sans vergogne de contradictions patentes. Puisque aucune opinion ne peut être soutenue avec certitude, et étant donné que l'exercice de l'écriture permet difficilement d'éviter toute affirmation, tout argument exprimé un tant soit peu catégoriquement doit être confronté à ses opposés.[26] Ceux-là peuvent être multiples, et la confrontation peut souvent être différée. Il en va ainsi, par exemple, de ce qu'écrit Montaigne sur la valeur morale de la quête du savoir. D'un côté, il exprime une condamnation claire et nette qui semble pécher par excès de dogmatisme, ce qui est paradoxal vu le contenu de l'affirmation : en effet, Montaigne dit que la science – le savoir ou « l'opinion de sçavoir »– est contraire à la morale, qu'il est diabolique, « la peste de l'homme » (467). Plus loin il utilise les termes éthiques sans ambiguïté : la curiosité, la volonté de savoir, est « un mal », et l'ignorance, la simplicité, « plus innocente et meilleure » (477-478).

Comme nous avons pu le voir chez Bruno, la volonté de savoir n'implique pas nécessairement la croyance en l'achèvement possible de cette quête : au contraire, la curiosité peut apparaître comme la notion idéale pour parler d'un savoir souhaitable mais qui se sait, à terme, inaccessible.[27] Montaigne, en revanche, semble ici croire que la volonté même de savoir doit être évitée. Mais cette position ne tient pas très longtemps ; le discours de Montaigne nous offre, quinze pages plus tard, l'antidote parfait. La recherche scientifique en elle-même, « l'étude », « la chasse », est « de soy une occupation plaisante ». Le ton, ici, ne semble y trouver plus rien de condamnable.[28] Après tout, Montaigne, lui aussi, passe son temps à étudier, bien qu'il sache que cette étude ne le rendra pas moins ignorant. Pire : les longues études ne font que nous confirmer notre ignorance, parce qu'elles nous laissent à la

[26] D'autant plus que, comme le dit Larmore (2004 : 23), « les *Essais* abondent en prises de position ». Cf. Bowen (1972), Glauser (1972) et Gierczynski (1981) qui proposent la notion de « paradoxe » comme centrale pour comprendre Montaigne, et Rider (1973) qui parle d'une « dialectique ». Glauser (7-9) dit même que « (t)out y devient paradoxale : science qui vise à une 'inscience', livre écrit pour nier le livre, essai qui, au lieu d'essayer, proclame ; négation au service d'une affirmation, attitude guerrière avec des prétentions de nonchalance, style au service d'un doute devant l'efficacité du style ». Comme Larmore, Bowen affirme, cependant, que le philosophe présente des impératifs moraux clairs (106). Maclean (1982 : 107) y voit aussi un problème linguistique : Montaigne voudrait critiquer la philosophie et la rhétorique, mais il est souvent obligé, faute d'alternatives, d'utiliser leurs méthodes et leur vocabulaire.

[27] Comme le dira, d'ailleurs, Montaigne lui-même : « Il n'est desir plus naturel que le desir de connoissance » (1041), mais « (i)l n'y a point de fin en nos inquisitions » (1045). Cf. Larmore (2004 : 16).

[28] Une pareille oscillation, à petite échelle, se trouve déjà au premier paragraphe de l'essai, où Montaigne dit à la fois que la science est utile, qu'il ne faut pas la mépriser, et qu'elle est largement surestimée (415). Cela pourrait paraître tout simplement comme une position modérée, évitant les extrêmes, mais le fait que Montaigne présente une position, puis l'autre, donne plutôt l'impression qu'il tergiverse et n'arrive pas à décider.

fin avec « cet amas de science et provision de tant de choses diverses » où nous ne trouvons « rien de massif et ferme, et rien que vanité ». La saturation du savoir, là encore, est suivie d'une caractérisation exclusivement négative de ce même savoir.

Les stratégies d'écriture participent ainsi au jeu complexe auquel se donne Montaigne, et avec lui tous les sceptiques soi-disant véritables de la tradition pyrrhonienne, ceux qui doutent jusqu'au doute lui-même. La rhétorique et le contenu sont entrelacés, car le grand paradoxe du scepticisme « académicien », celui qui *juge* que la vérité ne se peut concevoir par nos moyens (482), ne peut pas être résolu par l'argumentation seule.[29] En clair, toute argumentation contre le jugement humain s'avérera caduque par elle-même. Montaigne s'en sort par un « flou artistique », et le choix de ce dernier adjectif n'est pas anodin : les débats interminables sur l'appartenance de Montaigne à la philosophie ou à la littérature découlent justement de cette utilisation de moyens rhétoriques non pas pour convaincre, mais pour assurer que convaincre n'a plus de sens.[30]

La peinture, dont le statut d'art n'a jamais été contesté, semble permettre l'utilisation d'une astuce semblable. Caravage ne fait rien d'autre que cela. La contradiction – j'utilise ce terme sans le ton péjoratif que lui attachent la logique et la philosophie, justement – est la force la plus puissante de sa peinture. Caravage mélange, d'un côté, l'équivalent pictural d'une affirmation catégorique, lorsqu'il peint un personnage ou un objet « comme ils sont », c'est-à-dire en utilisant la rhétorique picturale que l'on appelle « réaliste », avec, de l'autre côté, une multitude de moyens, plus ouvertement rhétoriques ceux-là, qui rendent cette prétention affirmative ridicule. Ces moyens incluent en premier lieu l'obscurité, tandis que Montaigne assigne la même fonction à l'obscurcissement – métaphorique – du discours. Un obscurcissement tout aussi trompeur que celui de Caravage, qui a fait dire à des innombrables historiens de l'art que le peintre représente la réalité et la nature directement et sans médiation.[31] Dans le cas de Montaigne, l'écriture réussit à se donner une image claire, facile, presque légère, alors qu'une analyse plus poussée ne peut qu'obliger le lecteur à poser la question fondamentale, à jamais sans réponse : que veut dire l'auteur, au fait ?[32]

---

[29] Sur la distinction entre les deux scepticismes dans le contexte moderne, et en général sur le scepticisme de Montaigne dans le contexte de son époque, voir Popkin (1979) et Larmore (2004).

[30] Voir Garavini (1995 : 8-10) pour qui les *Essais* sont essentiellement un discours poétique, car ils scrutent dans le langage et s'intéresse à l'acte d'écrire plutôt qu'au « message ». En revanche, les auteurs du volume *Montaigne : scepticisme, métaphysique, théologie* (ed. Carraud et Marion, 2004) insistent sur la vocation philosophique de Montaigne.

[31] J'essaye de déconstruire cette position courante dans mon chapitre 6.

[32] Sayce, par exemple (1954 : 9) parle de cette ambiguïté entre la clarté de Montaigne et une « certaine obscurité, dont la syntaxe est le reflet ». Auerbach (1977 : 285-311) montre comment les idées de Montaigne sont présentées de telle sorte qu'elles ne soient pas immédiatement compréhensibles, et comment l'auteur oblige ses lecteurs à un travail actif de déchiffrement.

Comme nous l'avons vu, Montaigne utilise aussi des métaphores visuelles directes, lui qui ailleurs se veut « peintre ». Quelques-unes des sentences peintes dans sa « librairie » sont particulièrement intéressantes à cet égard. Ces aphorismes sont pour la plupart contemporains à « l'Apologie de Raymond Sebond » et y sont souvent cités (1419). Une des phrases dit que «(n)otre esprit erre dans les ténèbres et ne peut, aveugle qu'il est, discerner le vrai » ; la suivante s'interroge : « Dieu a fait l'homme semblable à l'ombre, de laquelle qui jugera quand par l'éloignement de la lumière elle sera évanouie ? » (1423-1424). La proximité de Bruno est évidente, tout autant que la différence de ton. Là encore, la vision, et la lumière qui la rend possible, peuvent apparaître comme les conditions d'un savoir valable. Et là encore, il ne faut pas ignorer le fait que Montaigne ne nous dit pas quelles sont les conditions *positives* d'un savoir, mais se contente de constater que celles-là, hypothétiques, ne sont actuellement pas réalisées. Pourrait-on discerner le vrai si l'on n'errait pas dans les ténèbres ? On peut en douter ; en tout cas, Montaigne évite prudemment de le dire. Mentionner la vision comme une métaphore, même négative, du savoir, n'est pas la marque d'une position qui considérerait les yeux comme l'outil épistémologique principal, et fiable, de l'homme ; au contraire, Montaigne utilise l'ambiguïté de la vision, ainsi que son statut de métaphore, comme une allusion constante déviant le discours hors de sa logique quelquefois implacable.

Thomas, le sceptique

Le ténébrisme de Caravage offre, dans chacun de ses spécimens à partir de 1600 environ, une nouvelle variation de la relation entre voir et savoir. L'obscurité, utilisée désormais de manière systématique pour le « fond » qui n'en est plus un, montre ce que, directement et par astuces rhétoriques, Montaigne tâche de nous indiquer : que notre connaissance du monde est partielle, illusoire, obscure. Mais il est chez Caravage un tableau qui, tout comme *Le royaume de Minerve* d'Elsheimer, fait plus que cela. A l'aspect formel – rhétorique, à vrai dire – s'ajoute une couche supplémentaire, plus directement épistémologique. Montaigne fait de même lorsqu'il parle explicitement de la question du savoir au lieu de montrer sa position tout en abordant un autre thème. Chez Caravage, les peintures ne « parlent » pas de savoir explicitement – sauf celle-ci. Le sujet apparaît dès le titre : *L'incrédulité de saint Thomas* (ill. 30). D'autres langues parlent ici d'un doute, voire de Thomas comme celui qui doute (*Doubting Thomas*). L'histoire dépeinte dans cette œuvre est donc dès le départ une histoire de et sur le savoir.

Mais avant de procéder au déchiffrement qui veut traditionnellement – et ici plutôt en vain, nous le verrons – extraire l'*historia* de toute œuvre peinte, on voit ici, encore et toujours, cette surface noire. Avant que l'on sache que la scène est biblique, on voit qu'elle est entourée d'une obscurité épaisse, impénétrable, non articulée, homogène. Cela, comme nous l'ont montré les deux *pèlerins d'Emmaüs* et surtout la version de Milan, introduit un autre régime de savoir : autre par rapport à celui de la scène principale, qu'il modifie à son tour, mais surtout autre par rapport au régime de savoir pictural hérité de la Renaissance humaniste. La conceptualisation d'une telle noirceur peut s'enrichir par le terme, d'origine littéraire, de *Leerstelle*, lieux vides, écarts dans le savoir du lecteur/spectateur.[33]

Le fond noir est comme un non-lieu ; il ne fournit pas d'informations sur les coordonnées spatiales de la scène.[34] En fait, une grande partie de la surface est pour ainsi dire gaspillée, puisqu'elle aurait pu servir à transmettre des informations au spectateur. En la laissant vacante, Caravage remet en cause la norme selon laquelle le peintre doit se montrer habile en ce qu'il nous *montre* des choses et des lieux. Autour des quatre personnages de *L'incrédulité*, il n'y a pas de paysage, ni de personnages secondaires, ni de nature morte, ni d'architecture ; comme le dirait Daniel Arasse, « on n'y voit rien » (2000). La question de savoir en quoi et pourquoi une surface noire, plus qu'autre chose, est considérée dans notre culture comme l'archétype du « rien » reste ouverte et mérite certainement une réponse anthropologique. Le fait même qu'il en aille ainsi dans le « sens commun » des spectateurs occidentaux, tant à l'époque de Caravage qu'aujourd'hui, me paraît en tout cas incontestable.

L'œuvre de Caravage – celle-ci mais aussi son Œuvre en général – entretient une relation complexe à la fois avec son pré-texte – son « programme » – et avec son contexte. Ce dernier est de fait anéanti : si l'on compare cette *incrédulité* à celle, bien diurne, de Cima de Conegliano, de cent ans son aînée (1505 ; ill. 31), on verra que le peintre vénitien insère l'histoire dans un double contexte, au sens le plus propre du terme : la mise en scène comporte à la fois une architecture classicisante et un paysage élaboré. L'interprète érudit et attentif pourrait entreprendre une série sans fin d'analyses, en discernant analogies, échos, oppositions et superpositions. L'iconographie institutionnelle n'a jamais boudé ce plaisir.

L'interprète essayant d'approcher le tableau de Caravage par les mêmes voies et à l'aide des mêmes outils se dirigera aussitôt vers une impasse. Quel contexte, quelles

[33] Ce concept a d'abord été proposé par Wolfgang Iser pour parler de la littérature. Son utilisation dans l'histoire de la peinture a déjà été tentée par Wolfgang Kemp (1992 : 307-322), mais Kemp, qui écrit sur la peinture du XIXe siècle, s'intéresse à l'aspect purement narratif, sans s'arrêter sur le potentiel méta-pictural, épistémologique, voire ontologique, de ce non-lieu faisant irruption dans la peinture.

[34] Un phénomène comparable à l'ambiguïté du lieu chez Elsheimer, par exemple dans *La fuite en Egypte* (voir ch. 3), sauf qu'à la cohabitation absurde de *plusieurs* espaces se substitue ici la suppression de tout espace.

correspondances pour les personnages de cette *incrédulité* qui flottent plutôt dans un chaos – un non-cosmos – sans articulations, sans structure et sans repères ?

L'obscurité est ici une force dérangeante qui fait du flot d'informations un flottement mystérieux ; elle fait obstacle à la narrativité de la scène principale.[35] Mais cette scène-là est par elle-même une histoire de savoir avorté. La particularité de cette peinture dans l'œuvre de Caravage en découle. L'annihilation du savoir par le noir fonctionnerait même si nous ne savions pas qui sont ces quatre hommes ni ce qu'ils font ; elle « marche » ainsi dans maintes autres peintures de Caravage. Mais dès que l'on « sait » qui ils sont – et quand bien même ce savoir est douteux, par la dé-contextualisation qu'effectue le fond obscur – une couche supplémentaire de sens vient renforcer le nouveau régime de savoir qu'invente l'artiste – si tant est que le mot « sens » ait encore du sens lorsque c'est l'échec du processus signifiant qui est à l'œuvre.

L'histoire mise en image dans cette peinture – nous le savons aujourd'hui par le titre consensuel, mais le geste du personnage principal n'a jamais laissé place au doute – cette histoire, donc, est biblique, néo-testamentaire : c'est l'épisode où Thomas, l'apôtre du Christ, doute de la résurrection de ce dernier. Il demande une preuve, qui doit – nous le voyons dans la peinture – être à la fois visuelle et tactile. L'évangile selon saint Jean raconte l'épisode ainsi :

> Or Thomas, l'un des Douze... n'était pas avec eux, lorsque vint Jésus. Les autres disciples lui dirent donc : « Nous avons vu le Seigneur ! » Mais il leur dit : « Si je ne vois pas dans ses mains la marque des clous, et si je ne mets pas ma main dans son côté, je ne croirai pas. » Huit jours après, ses disciples étaient de nouveau à l'intérieur et Thomas avec eux. Jésus vient, les portes étant closes, et il se tint au milieu et dit : « Paix à vous. » Puis il dit à Thomas : « Porte ton doigt ici : voici mes mains ; avance ta main et mets-la dans mon côté, et ne sois plus incrédule, mais croyant. » Thomas lui répondit : « Mon Seigneur et mon Dieu ! » Jésus lui dit : « Parce que tu me vois, tu crois. Heureux ceux qui n'ont pas vu et qui ont cru. » (Jean 20 : 24-29)

Ce texte, analysé récemment fort pertinemment par Glenn Most (2005), est extrêmement complexe dans l'équilibre fragile qu'il crée entre les actions visuelles et tactiles. Cela peut expliquer l'intérêt qu'a eu Caravage pour cet épisode plutôt rare dans la peinture de la Renaissance. Le thème est à la base, certes, théologique : en doutant de la réalité de la

[35] Cf. Careri (1995 : 36) : l'ange de la chapelle Fonseca « ne communique pas une information mais transmet une attitude ». La même chose pourrait se dire ici, si l'on accepte un sens moins littéral du mot « attitude ».

résurrection, Thomas se rend lui-même douteux ; conformément à la conclusion de Jésus, l'apôtre, malheureusement obsédé par le corps du Christ plus que par son message spirituel (Most 2005 : 39), aurait dû y croire sur parole, sans aucune intervention des sens. Mais pour montrer cela, il aurait suffit que Thomas demande n'importe quelle preuve sensorielle, tactile ou visuelle : son hérésie serait dans ce cas déjà suffisamment grave. La surenchère qui amène Thomas à demander à la fois la preuve par le toucher et la preuve par la vision déplace l'affaire du domaine théologique au domaine épistémologique : la question n'est plus de savoir si Thomas a douté des choses qu'il aurait dû accepter immédiatement, mais de savoir par quelles voies sensorielles l'information lui est acquise.

Thomas n'est, évidemment, pas un vrai sceptique : au contraire, il arrive, au terme d'un processus heuristique assez court, à une conviction totale de la vérité de l'information dont il a commencé par douter. Il semble qu'à la différence de Montaigne, Thomas croit en l'acquisition du savoir par les sens, et finit même par croire à la résurrection sans aucune preuve réelle, car, comme nous le rappelle sans cesse Most, ce n'est pas le texte évangélique qui décrit un Thomas touchant vraiment la plaie Christique, mais seulement une tradition plus tardive. Nous verrons plus loin qu'il y a pourtant une ressemblance saisissante entre la méthode de Thomas et le genre de savoir que Montaigne consent, malgré tout, à accepter. Mais cela sera la voie de fuite qu'empruntera Montaigne afin de sortir du scepticisme radical. Un scepticisme dont il est soupçonné, tandis que Thomas en est loin. Pour aller vite, Thomas serait plutôt un empiriste. Il croit à ce que lui indiquent les sens. Mais quels sens ?

Quand Jésus prononce sa célèbre conclusion de l'affaire, il ne parle que de la vision : Thomas ne croit qu'à ce qu'il voit. Ceci est effectivement un lieu commun de la culture occidentale : jusque dans la langue même (« je vois »), le sens qui est d'habitude la base du savoir est la vue. Celui qui n'a pas la foi véritable, aura besoin de la vue pour acquérir une croyance spécifique ; et dès qu'il l'aura, il sera satisfait. Curieusement, ceci n'est pas le cas de Thomas ; il est doublement incrédule, non seulement de ce qu'on lui dit, mais aussi de ce qu'il voit. Il dit avoir besoin d'une preuve supplémentaire – par le toucher. Jésus, s'intéressant à la religion plutôt qu'a l'épistémologie, ne semble pas s'en rendre compte : pour son message, il est suffisant de mettre tous les sens dans la même catégorie et de les condamner tous comme outils hypothétiques de savoir. Mais pour Caravage, l'aspect épistémologique est décisif, et rend l'histoire fascinante à peindre – cette histoire qui, rappelons-le, occupe le centre du tableau, mais qui reste limitée à cette partie de la toile, et qui n'arrive pas à organiser la totalité de l'œuvre par le biais narratif.

Comment Caravage met-il en scène cette histoire ?[36] La description simple de cette peinture parlerait de saint Thomas qui est en train de mettre son doigt dans la plaie du Christ, et de deux témoins qu regardent la scène. Regardent ? Il semble que le mot ait été prononcé trop vite. Y a-t-il vraiment quelqu'un qui regarde dans ce tableau ? Si le regard scrutateur du spectateur est rejeté par l'obscurité générale et « l'hostilité visuelle » manifestée par ce régime pictural, les protagonistes eux-mêmes ne semblent pas mieux lotis. Leur déficience en matière de vue est soulignée de diverses manières par Caravage. D'abord, il utilise cette astuce, déjà mentionnée, et adoptée plus tard, entre autres, par le peintre hispano-napolitain Ribera : la lumière tombe de manière à créer comme des lacs noirs d'ombre profonde là où, l'on suppose, se trouveraient les yeux des personnages. Les yeux invisibles deviennent ainsi une métonymie de la cécité : physiquement, d'abord, car sans lumière les yeux ne peuvent pas voir ; et ensuite par association. Dans un univers où même les yeux ne se voient pas, ne se savent pas, que pourrait-on espérer voir *par* les yeux ? Pire, même si l'on savait que les yeux regardent, qu'ils voient, on ne pourrait jamais deviner sur quoi ils posent leur regard. Cette problématique rejoint les trouvailles de Bersani et Dutoit, mentionnées plus haut, sur les regards non focalisés chez Caravage. La vision devient ainsi une affaire pour le moins douteuse.

Mais il y a plus. La lumière qui devrait éclairer les yeux vient se reposer sur les fronts, les sites supposés de la pensée abstraite, non figurée, et qui sont de surcroît des surfaces sans grandes cavités ni changements de texture. Ils présentent, en somme, une qualité « réfléchissante » et réflexive, dans tous les sens que suggère cette racine. La tâche de la vue des spectateurs est rendue la plus simple précisément là où elle n'a aucun point d'accroche possible, là où il n'y a, par définition, « rien à voir ». Certes, les fronts sont ridés, mais cela ne sert qu'à signifier que la pensée est en train de se faire.

Encore plus dénigrant pour la vue est le jeu magistral que concocte Caravage à l'aide du trou que l'on voit au lieu le plus exposé de la chemise de Thomas. Comme le remarque

[36] Les réponses de Most (2005) à cette question sont d'autant plus décevantes que son analyse textuelle de différentes versions textuelles de l'histoire de Thomas est brillante. Il reconnaît le paradoxe qui nous met devant une peinture montrant visuellement ce qui dans l'histoire décrite n'a été démontré décisivement que par le toucher (167). Mais il plonge ensuite dans la recherche infructueuse d'antécédents à la composition caravagesque. En effet, Most insiste sur le conservatisme inhérent à la peinture religieuse, qui aurait dû imposer à Caravage l'imitation de ses prédécesseurs. L'auteur reconnaît pourtant que dans l'environnement immédiat de Caravage, rien ne correspond à ses innovations. Most propose donc pour cette peinture une origine germanique qui ne convainc qu'à moitié (188-199). Puis il note que Thomas est placé au centre de la composition (199), et conclut qu'il en est le centre thématique, sans se rendre compte du fait que le centre géométrique chez Caravage est souvent occupé par des « trous noirs », par des vides inexplicables ou par des détails qui semblent insignifiants. Most finit par quelques observations, plus intéressantes mais pas très développées, sur les deux autres disciples qui ne font qu'observer par la vue le spectacle et qui en cela sont parallèles à nous (203). La conclusion finale, peu surprenante, est que cette peinture peut être interprétée « comme une dramatisation du conflit entre la foi et le scepticisme », et qu'elle ne juge pas lequel de ces deux principes doit être accepté (204).

Pichler (2006 :152) d'après Suthor (2003), la forme de ce trou évoque, par un écho presque parodique, la plaie christique – le centre d'intérêt incontestable des quatre personnages, le détail qui monopolise l'attention des spectateurs (Bal 1999 : 31), mais qui curieusement est beaucoup moins éclairé que le trou insignifiant.[37] Insignifiant, c'est-à-dire, si l'on exclut cette signification assassine que lui attribue, justement, sa ressemblance à la plaie : en effet, seule la superficialité pitoyable de la vue peut nous faire croire que deux choses si dissemblables – un trou qu'a quelqu'un parce qu'il est pauvre, une plaie qu'a quelqu'un parce qu'il est Dieu – se ressemblent.[38] Pichler lui-même (149-156) analyse cette « ressemblance du dissemblable (*Ähnlichkeit des Unähnlichen*) », et la quasi-symétrie légèrement décalée qu'elle instaure dans le tableau, dans un sens similaire, suivant son argument général sur les ruptures, temporelles et spatiales, qui remettent en cause l'idée du « Caravage réaliste » ; pour lui, c'est surtout comme contre-preuve (*Gegenevidenz*), en relation dialectique avec la fonction narrative de la plaie, qu'il faut comprendre cette déchirure. Nous aurons l'occasion d'y revenir à la fin du chapitre suivant.

Enfin, non moins révélatrice est la cuisse découverte de Jésus, visible en bas à gauche, qui semble curieusement mal peinte, vestige inanimé de peinture, comparée au torse brillant, clair et détaillé, en un mot « réaliste ». Ce contraste renforce l'impression d'arbitraire de la représentation picturale et en fin de compte de la vue elle-même. Si Thomas doute non seulement de ce qu'on lui dit mais aussi de ce qu'il voit, Caravage semble lui donner raison.

La vision ne garantit aucun savoir. La peinture, la vision matérialisée, non plus. Les prétentions de la peinture comme art humaniste, à la Alberti – et de l'histoire de l'art comme discipline humaniste, à la Panofsky – sont mises à mal, voire ridiculisées, par le dispositif pictural de Caravage. La peinture, représentation d'une *historia* ? Le tableau, *mimésis* d'une réalité ? L'art, iconographie faite couleur ? Rien de tout cela ne semble résister à ce petit groupe d'aveugles, titubant vers la seule connaissance donnée à l'homme : le savoir par la chair, par la souffrance, par les entrailles. Ni Alberti, qui voulait regarder le tableau par une fenêtre, d'une distance sécurisante, ni l'histoire de l'art positiviste, qui voudrait regarder un spectacle visuel à partir du lieu protégé des analyses savantes, ne peuvent sortir indemnes de cette expérience. [39]

---

[37] J'ai déjà analysé cette ressemblance incongrue dans Sapir (2005).

[38] Le jeu ressemblance –dissemblance est à lier aussi aux traditions selon lesquelles Thomas – dont le nom, étymologiquement, signifie « jumeau », un fait rapporté par l'évangile – était le frère jumeau de Jésus lui-même (Most 2005 : 78-80, 96-98). Cf. Pichler (2006 : 154).

[39] Mieke Bal ne dit pas autre chose lorsqu'elle parle, à propos de ce tableau, de « la texture comme point de vue » (1999 : 30). Selon elle, la plaie du Christ provoque à la fois la fascination et la résistance, et par ce jeu le tableau renforce la présence du spectateur/trice comme corps (31). Au lieu d'une relation archéologique à la

Montaigne, (se) savoir malgré tout

Le savoir par la chair, Montaigne en savait quelque chose. Lui qui prétendait ne rien savoir avec certitude, finit par se tourner vers l'expérience – le sujet déclaré de son dernier essai. C'est le logos qu'il rejette, le savoir discursif, en un mot le langage, « l'invention qui masque le trouble et la faiblesse de l'âme, ou encore, l'illusion de la raison ».[40] Antoine Compagnon décrit le chemin que fait Montaigne d'un nominalisme radical à un réalisme reconnaissant le seul genre de savoir qui vaille quelque chose, le savoir par l'autorité du père (1980 : 184).[41]

Mais déjà le point de départ, le nominalisme qui, au dire de Compagnon, caractérise Montaigne plus que le scepticisme, présente une position épistémologique plus nuancée. Pour Montaigne, en effet, « dans l'ascension vers la généralité et l'abstraction, soit l'universel, la connaissance n'y gagne rien, au contraire ».[42] Pour que la connaissance puisse perdre quoi que ce soit, il faut d'abord – c'est-à-dire, dans le domaine particulier, avant cette « ascension » – qu'elle possède quelque chose, ceci même qu'elle pourrait perdre ensuite. Compagnon rappelle que « le refus des universaux ... ne revient nullement à supprimer toute notion de vérité », mais que cette vérité est « inaccessible à l'homme par le discours et la raison, le *logos* » (30-31).[43] Mais l'individu lui-même est un universel, et en fin de compte ne

---

peinture, comme appartenant à un passé lointain, ce détail créé une nouvelle « *relationality* » qui attire les spectateurs par son accès difficile, les met en danger, les enveloppe (37). Selon Bersani et Dutoit (1998 : 58), « L'art, et l'art seul, déclenche la visibilité d'une pure *relationality*, de l'être *comme relationality* ». L'idée d'épistémologie corporelle et relationnelle revient en force de nos jours, et participe au thème souvent abordé – par Bal et autres – du « néo-Baroque ». J'y reviendrai dans ma conclusion. Cf. aussi Buck-Morss (1992) sur l'art comme révélateur de perceptions – toutes les perceptions.

[40] Compagnon (1980 : 136). Cf. Friedrich (1968 : 96-97) sur Montaigne qui, comme ses contemporains, « ne croit plus à la corrélation idéale entre le mot et la chose ». En effet, Friedrich lui-même propose (290) de distinguer entre « connaissance » et « savoir » – une distinction que reprendra à son compte Foucault – et ne considérer que le savoir comme impossible, tandis que la connaissance est le produit de l'observation. L'autre distinction que propose Friedrich (316-317) est entre « science » et « sagesse » : cette dernière ne dépend pas des « connaissances précises du réel ».

[41] Carraud (2004 : 164), pour sa part, affirme que « la théologie de Montaigne lui impose de n'être plus sceptique, mais critique » ; pour Rigolot (1981 :23) Montaigne n'est pas exclusivement un nominaliste, puisqu'il joue avec les mots en montrant qu'il leur reconnaît une valeur intrinsèque. Une contribution toute récente au débat sur le scepticisme de Montaigne vient de Bernard Sève (2007), pour qui il est nécessaire de distinguer les critiques qu'émet Montaigne par rapport à la raison de sa confiance en l'esprit, une faculté intellectuelle distincte et puissante, et non moins importante.

[42] Compagnon (1980 : 26). La similarité que j'essaye d'établir entre Montaigne et Caravage peut sembler compromise par les termes courants qui font de l'un un nominaliste, de l'autre un réaliste, les deux mots nommant les écoles opposées de la philosophie médiévale. J'y reviendrai dans le chapitre 6, consacré à la question du réalisme de Caravage.

[43] C'est justement la tâche que s'attribue Garavini (1993) : trouver ce qui, chez Montaigne, échappe à l'impérialisme de la raison, aux catégories du *logos*, et cela, en prenant comme métaphores « les monstres et les chimères ». L'auteur propose en fait une déconstruction de Montaigne, en y cherchant les traces du refoulé, du non-dit, de l'effacé, et en soulignant l'impossibilité inhérente de toute représentation, surtout discursive. En fin de compte, Garavini croit que les *Essais* sont une tentative – vaine si elle aspire à être achevée – de dominer les forces obscures pour « assurer l'emprise de la raison sur les ténèbres » (252).

peut servir d'assise au savoir (162). La réelle connaissance est acquise par l'expérience (64). « Le monde serait fait de noms » (69), et le nom, « dénué de vérité naturelle ... a toutefois une vérité historique » (71). Le nouveau modèle épistémologique – qui, en un sens, n'en est pas un – commence à s'esquisser ici.[44]

C'est un modèle mouvant, qui substitue un réseau infini à une hiérarchie bâtie sur des fondements. Toute tentative de construire le savoir hiérarchiquement conduirait à une régression à l'infini (148-149). La « saturation des savoirs », le fait que « tout a été dit » dans un discours « exhaustif, mais aléatoire » (166-168) n'y est pas pour rien, et rend à la fois inévitable et intenable la compréhension que « la somme totale des connaissances humaines serait nécessaire pour déterminer le sens d'une phrase » (95). Comme nous l'avons vu chez Bruno, l'aspiration au savoir peut exister, tout en sachant que la quête ne peut aboutir ; Compagnon dit que le langage est impuissant à rejoindre le continu de l'être « sinon et en quelque sorte asymptotiquement » (166). Toujours plus près, mais jamais jusqu'au bout – comme la connaissance que l'on peut avoir d'un univers infini.

L'expérience n'est pas, bien entendu, opposée à la vue. Au contraire, d'habitude, la vue en fait partie. Mais il est important de comprendre exactement ce que Montaigne veut dire par « expérience », tout en se rappelant qu'il est extrêmement méfiant vis-à-vis des sens et de leur valeur épistémologique.[45] L'expérience de Montaigne est justement la présence *corporelle* à soi-même, le fait d'avoir vécu en tant qu'humain incarné.[46] C'est ainsi que le dernier essai de Montaigne, son testament en quelque sorte, commence par une discussion de

---

[44] Ce même modèle, qui substitue l'herméneutique « conversationnelle » à l'épistémologie « scientifique » pour les sciences de l'Homme, a été développé plus tard par Gadamer (1996) et Rorty (1990). Larmore (2004 : 27-28) mentionne « l'éthique de la conversation » de Montaigne. Il est vrai que Montaigne, qui raille la tendance à « interpréter les interprètes », semble résister à l'appellation d'« herméneute », mais en un sens il n'est rien d'autre—cf. Rigolot (1981 : 19-20), qui rappelle que Montaigne critique la multiplicité infinie des commentaires tout en écrivant une œuvre ouverte, qui invite le lecteur à participer à son élaboration. Marion (2004 : 244-245) dit par rapport à Montaigne que « la philosophie ne consiste plus à représenter », ce qui rappelle irrésistiblement le titre de l'ouvrage de Rorty lui-même. L'autre formulation récente qui évoque une telle (non-)épistémologie est le rhizome de Deleuze et Guattari (1980), qui trouve un écho étonnant dans ce que dit Friedrich (1968 : 38) de Montaigne : la hiérarchie est remplacée par « une décentralisation des contenus et des intérêts vitaux, une extension dans le sens horizontal ».

[45] On peut se demander si, lorsque Conche parle (2004 : 177) de la « vue de la vérité », de la « semblance » ou de l' « apparence » comme ce sur quoi se règle la parole – Descartes, dit-il, passera de l'apparence à l'être, Montaigne non – ces expressions visuelles ne sont que des métaphores, ou confèrent-elles un véritable privilège épistémologique à la vue ? Une question similaire peut se poser à propos de Compagnon (2004 : 208-209) et de son idée que la pensée de Montaigne procède par images, mais Compagnon insister bien sur l'aspect littéraire d' « image », et neutralise ainsi le sens visuel du concept à la faveur d'une signification plus générale. Cf. Friedrich (1968 : 117) qui attribue à Montaigne l'idée selon laquelle «(l)'homme ne peut croire qu'aveuglément ».

[46] Carraud (2004 : 72) affirme qu'il s'agit d' « une reconquête du champ du savoir à partir de l'expérience de soi-même ». Une autre formulation vient de Friedrich (1968 : 139) :« Limitant l'objet du savoir à l'homme lui-même, il (Montaigne) retrouve une possibilité de connaissance, qui sera une vision concrète, descriptive, de l'existence contingente des hommes ».

la vanité du langage pour aboutir à une description très longue et détaillée de l'auteur en tant qu'homme – de son corps et du sentiment intérieur de vivre dans et par cette entité on ne peut plus concrète. Les *essais* s'achèvent par un récit, presque une récitation, du corps, de la vie « déréglée », et mènent à son comble le projet « phénoménologique » que Benoist repère chez Montaigne : « décrire, rien que décrire » (2004 : 211).[47]

Il ne s'agit pas pour autant d'un projet égocentrique, si l'on suit Butor (1968 :191) pour qui Montaigne se lance, à la fin de sa carrière, dans la « tâche nécessairement interminable » de décrire la vaste variété du monde par la description particulière de lui-même.[48] Maclean (1982 :130), lui, sauve Montaigne du solipsisme en déclarant que «à ses moments les plus originaux et agressifs, Montaigne s'approche des limites extérieures de l'intelligibilité, au-delà desquelles se trouve le non-sens ... le langage solipsiste ... et le silence ; mais ce mouvement, dans le texte, est toujours équilibré par un autre, qui proclame ... que l'expérience est communicable et que tous les hommes partagent la même nature rationnelle et corporelle ».

La déclaration célèbre de Montaigne, « (j)e m'estudie plus qu'autre sujet. C'est ma metaphisique, c'est ma phisique » (1050) va dans ce sens, surtout en insistant non seulement sur la position épistémologique centrale qu'occupe chacun pour lui-même, mais aussi sur la dualité inhérente, esprit/corps – métaphysique/physique – de cette position.[49] Certes, même la concentration sur soi n'est pas la garantie d'un savoir accessible. Comme nous le rappelle Merleau-Ponty, pour Montaigne « nous sommes intéressés à un monde dont nous n'avons pas la clef, également incapables de demeurer en nous-mêmes et dans les choses, renvoyés d'elles à nous et de nous à elles » ; la connaissance de soi est « un dialogue avec soi, c'est une interrogation adressée à cet *être opaque* qu'il est » (1960 : 324, je souligne).[50] Néanmoins, la « loy generale du monde », Montaigne la saura quand il la *sentira*. « Je ne me juge que par vray sentiment, non par discours » (1074) : le savoir n'est plus vu, encore moins entendu ou lu, il est senti, et plutôt par le fait d'être *entré* – comme Thomas l'a fait – dans « (l)es

[47] Cf. également Carraud (2004 : 69).
[48] Mcgowen (1982 : 35-36) avertit, pourtant, que le général et le personnel – le macrocosme et le microcosme – ne sont pas toujours en harmonie parfaite chez Montaigne.
[49] « Je hay qu'on nous ordonne d'avoir l'esprit aus nues, pendant que nous avons le corps à table » (1087) – voilà une autre formulation, par Montaigne, de la présence inévitable du corps. Voir Tournon (2004 : 40-42) sur la substitution de la « vie concrète » et des accidents à l'intellect et à la vérité métaphysique, Carraud (2004 :52) sur Montaigne le « destitué de la métaphysique – qui plus est : qui revendique de la destituer », et Benoist qui déclare (2004 : 226) d'après Montaigne: « il n'y a rien au-delà de notre être empirique, et c'est là que nous sommes ».
[50] Dans le même sens va l'avertissement de Carraud (2004 : 82) : « Le singulier est irréductible, l'expérience a du mal à se constituer ». Mais il se rassure ensuite (84) en disant que « l'expérience de soi est *primitive*. Elle est moins constituable que *constituante* ».

difficultez et l'obscurité » de « chacune science » (1052).[51] Le défaut des médecins est précisément de rester extérieurs à leur « objet », le corps humain, et d'essayer de le déchiffrer de manière discursive, de traduire les signes qui ne peuvent être compris que de l'intérieur et intuitivement.[52] En cela, ils sont comparés par Montaigne à « celuy qui peint les mers, les escueils et les ports, estant assis sur sa table et y faict promener le modele d'un navire en toute seureté » (1057) – bref, les peintres dont le point de vue est extérieur à ce qu'ils peignent. Montaigne s'en prend à ceux qui « veulent se mettre hors d'eux et eschapper à l'homme », et juge sans appel : « C'est folie » (1096). Caravage, lui, y remédiera par une astuce picturale curieuse.

L'arrestation et le peintre

C'est ainsi que nous arrivons à *L'arrestation du Christ*, ce tableau redécouvert depuis peu à Dublin (ill. 32). Au premier abord il ressemble beaucoup à *l'incrédulité* : un groupe de personnages, incluant le Christ, se trouve au milieu d'une toile noircie. L'œil habitué aux éléments caravagesques qui se moquent de la vision, qui rendent celle-ci difficile, vaine, dérangée, voire impossible, cet œil repérera rapidement de tels écueils ici : l'obscurité environnante, donc, faisant en sorte qu'on ne puisse pas « situer » la scène, mais aussi des « détails ».

L'obscurité, d'abord, qu'un regard attentif ne trouvera finalement pas si homogène et non-articulée que cela : en fait, le fond consiste en un tissu marron plié, très flou mais bien présent, au-dessus des personnages et à gauche. C'est justement l'ubiquité de cette texture qui la rend, en fin de compte, équivalente à un fond noir uniforme : il serait difficile de lui donner une signification représentative quelconque. Ici, l'on peut entrevoir les limites de la *mimésis* du Caravage, tout comme, chez Montaigne, Rigolot voit un passage d'un idéal mimétique où les mots renvoient à une réalité extérieure, du texte comme miroir sans défaut, à un système « auto-générateur de sens », qu'il appelle *mimologique* (1981 : 24). Pour revenir au tissu du fond chez Caravage, le problème rappelle celui des rideaux ornant des tableaux tels que *La mort de la vierge* et *Judith décapitant Holopherne*, sauf que dans ces deux cas les tissus, à

[51] Parler d'obscurité à propos de Montaigne semble renforcer son lien avec Caravage, même si Montaigne lui-même n'exprime pas de préférence explicite pour les ténèbres, au contraire (par exemple, dans les *Essais*, 857, où il désapprouve le phénomène suivant : « Il en est où le soleil est abominé, les tenebres adorées »). Cf. Friedrich (1968 : 118) : « Toutes choses finissent à la réalité concrète de l'homme et à l'acceptation de ses limites résultant de l'expérience de l'obscurité », ou encore (327) : « La texture de la vie est obscure ; il faut, pour répondre convenablement à ses énigmes, à son absurdité, atténuer les clartés de l'intelligence théorique ».

[52] Popkin (1979 : XIII) explique le fait que la médecine soit, chez Montaigne, l'archétype de savoir dont la validité est douteuse, par l'émergence de l'école Pyrrhonienne dans les milieux médicaux.

défaut d'avoir d'explication mimétique très claire, ont cependant une présence matérielle incontestable. Ici, la fonction expressive du tissu – rideau ?, tente ? – est limitée par sa visibilité réduite. C'est un autre morceau de textile, nous le verrons, qui en prendra le relais.[53]

Le fond du tableau fait que l'on ne peut pas le *localiser*, qu'une fois encore l'espace où a lieu l'événement ici figuré n'est pas spécifié, et l'information là-dessus ne nous est pas fournie. A cette époque de la carrière de Caravage, ceci est très commun. Mais dans cette œuvre, les choses se radicalisent encore plus. Sa densité rend délicate jusqu'à cette question souvent gênante : par où commencer l'analyse?[54] L'imbrication des figures humaines, qui souvent ne peuvent pas être aisément distinguées, fait que l'on devrait, si possible, en parler en même temps, de manière polyphonique, mais la parole ne fonctionne pas ainsi, et les textes « scientifiques » encore moins. Commençons donc à gauche, comme s'il s'agissait d'une vraie lecture, d'autant plus qu'une surprise nous y attend.

Car l'accueil des spectateurs choisissant cette voie d'accès est immédiatement bloqué par ce personnage anonyme, de sexe ambigu, poussant, on dirait, un cri terrible. Un cri sans destinataire, de surcroît, car il est dirigé, conformément au mouvement général qui anime le tableau, vers un lieu qui, en plus d'être hors des frontières du rectangle peint, se trouve dans cette zone d'ombre qui entoure (in)visiblement la scène. Ce cri, la seule tentative de communication verbale ou vocale que contient l'œuvre, est avorté d'avance ; l'information que la voix voudrait communiquer, l'événement qui se déroule derrière elle, restent enfermés dans cet îlot de drame au milieu du noir, sans pouvoir se référer à une réalité extérieure, et ce renfermement est souligné précisément par la tentative d'en sortir.

Ce personnage mystérieux de gauche manifeste d'autres particularités encore. Matériellement parlant, il se trouve en symbiose étrange avec Jésus, à tel point que l'on pourrait presque parler d'un corps bicéphale et donc d'un personnage qui n'est qu'une métaphore, qu'un aspect supplémentaire du Christ, dont l'existence corporelle est d'emblée problématique quoique non-contestable dans la tradition catholique.[55] La fusion entre les deux

---

[53] Je reviendrai plus loin sur cette fonction expressive des tissus, un thème que Didi-Huberman (2002a, 2002b) développe d'après Aby Warburg.

[54] Damisch parle ainsi du « dilemme qui voudrait qu'on ne prête attention, dans l'analyse des œuvres de peinture, qu'aux seuls éléments qui s'organisent, plus ou moins spontanément, suivant le fil d'un discours, d'une « lecture » continue, ou qu'on s'efforce au contraire d'accumuler le maximum de descriptions pour ne décider qu'en second lieu des traits qu'on retiendra pour pertinents : tâche par définition impossible, s'il est vrai qu'à l'instar des transformation mythiques, les transformations picturales requièrent des dimensions multiples qu'on ne saurait explorer toutes en même temps, et que le progrès même de l'analyse fera nécessairement apparaître, tout ensemble, des paramètres nouveaux et des traits insoupçonnés » (1987 : 307).

[55] La fusion entre les deux personnages a été remarquée par Bersani et Dutoit (1998 : 56). Cet élément curieux apparaît dans d'autres tableaux de Caravage, tels que *Le martyre de saint Mathieu* (les deux garçons en bas à droite) et *Judith*, où ce sont la servante et l'héroïne qui constituent « un personnage à double tête ».

personnages est renforcée encore par la couleur identique de leurs vêtements, et par la forme surprenante que revêt le tissu que porte le personnage à gauche. Ce tissu rouge est tenu, au milieu du tableau, par un des soldats venus arrêter le Christ, et l'air – peut-être ce mouvement vers la gauche qui s'arrête soudainement au moment que montre la peinture, créant un phénomène d'inertie – en fait une demi-lune, tel un baldaquin couvrant le noyau de l'histoire, le baiser de Judas à Jésus. La grande surface rouge à ce lieu « stratégique » du tableau est loin d'être un élément « réaliste » ou même « descriptif » de la scène ; il est clairement une figure expressive, un exemple d'une série de tissus rouges qui animent les œuvres de Caravage et qui, comme le dirait Warburg, font transparaître une charge expressive empruntée aux personnages eux-mêmes. Ce tissu, c'est le *Pathosformel* exemplaire, puisqu'il a une fonction formelle indéniable dans le régime de couleurs et de formes du tableau, tout en manifestant ce pathos transféré régulièrement, dans la tradition renaissante, des personnes aux objets.

L'autre détail qui « fait signe » autour de ce personnage, dans lequel les iconographes voulaient voir un des apôtres, souvent saint Jean, est sa main. La peinture de Caravage est souvent « manuelle », dans ce sens spécifique qui fait que l'on peut tout réduire – expression, action, physique (le *et* la physique), visibilité – à un jeu de mains. *L'arrestation du Christ* n'est pas une exception à cette règle : sa composition peut se résumer par ce triangle que forment la main du personnage de gauche, celle qui tient la lampe en haut à droite, et les deux mains de Jésus, entrelacées. S'y ajoutent, sur les côtés de ce même triangle, la main de Judas sur l'épaule du Christ et les mains du soldat tenant le tissu rouge ; celles-ci forment un petit triangle avec le point le plus haut dudit tissu, qui se positionne donc, là encore, comme le tenant-lieu d'une présence humaine ; ou bien elles peuvent être mises en relation, ces trois mains, avec une quatrième, couverte et cachée celle-là : la main du soldat le plus proche de la surface du tableau, une main blindée, pour ainsi dire, une main sans peau.

La main qui nous accueille à gauche – une seule, l'autre étant en dehors du cadre – cette main fait un geste qui s'ajoute à la voix pour tenter d'attirer l'attention extérieure, en même temps que d'arrêter quelque chose dont l'on ne sait pas trop dire s'il vient de la gauche invisible ou s'il procède, au contraire, de ce mouvement général de droite à gauche qui anime la composition entière. Cette ambiguïté participe, en effet, à l'effort général d'isolement qui rend la scène désespérante en ce qu'elle est coupée de toute source possible de sauvetage, et de tout contexte historique visible qui pourrait lui donner un sens. La vanité de cette volonté d'ouverture vers l'extérieur que représente ce personnage s'intensifie encore, et devient plus dramatique, lorsque l'on procède vers la droite et que l'on arrive à la zone étouffante du

tableau où Jésus est tenu doublement par deux mains superposées. L'étau est maintenant resserré, et la clôture de la scène sur elle-même assurée.

Si la voie d'accès au tableau par la gauche semble bloquée par ce personnage qui nous coupe du reste de la scène, l'autre accès possible, par le devant, n'est pas plus accueillant. En fait, quantitativement parlant, une grande partie de la surface du tableau – et, de plus, la partie de l'espace imaginaire se trouvant le plus en avant – est occupée par cette armature rigide, par cette forme de soldat qui n'en a pas la texture humaine. La texture métallique, au contraire, est à la fois noire et d'une blancheur éblouissante, et en tout cas empêche toute volonté de savoir de se réaliser. Si quelque chose se réfléchit dans les taches blanches, c'est seulement ce qui vient de notre côté, de l'espace des spectateurs. Les parties noires, elles, ne font qu'absorber toute visibilité possible. Ainsi, un écran se met entre nous et la scène peinte, et plus particulièrement entre nous et les corps qui s'y entremêlent, qui y agissent, qui y souffrent. C'est, là aussi, la valeur de la vision comme véhicule épistémologique qui est remise en cause, et plus encore la valeur de la peinture comme ce qui pourrait montrer et transmettre des savoirs.

Mais c'est un autre « détail » qui a attiré l'attention de tous ceux qui ont écrit sur cette œuvre, et qui nous ramène, enfin, à la droite du tableau, à l'endroit où semblent s'entasser des hommes courant vers la gauche pour voir ce qui s'y passe : c'est cet homme, le visage éclairé, qui tient une petite lampe de sa main droite. Car cet homme, nous le savons depuis longtemps, « est » Caravage lui-même. Ou plutôt, pour m'exprimer plus prudemment, ses traits de visage ressemblent étonnamment à ce qui est connu d'autres sources comme le visage de l'homme historique Michelangelo Merisi. Dans ce geste de l'artiste tenant une source de lumière en direction des événements si importants, d'aucuns ont voulu voir de l'arrogance non-dissimulée. Le peintre se montrerait en train de rendre le monde visible, de révéler, par sa propre lumière, le spectacle visuel du monde. Hélas, c'est tout l'inverse qui se voit ici.[56]

L'homme ressemblant à Caravage – peu importe, en fait, s'il « l'est » vraiment, l'important est qu'il soit effectivement en train de tenir une source de lumière – cet homme, donc, nous montre plutôt l'échec retentissant de tout acte de *montrer*, particulièrement en peinture.[57] Pour Bersani et Dutoit, Caravage représente ici « le geste même par lequel il trahit son sujet » (1998 : 54), mais la trahison serait, à mon avis, moins l'acte de « dénoncer » que le renoncement à la vocation du peintre. L'homme, « Caravage », tient une lampe, certes, mais

[56] Duncan Bull attribue à Caravage cette « arrogance » dans le catalogue de l'exposition *Rembrandt-Caravaggio* (2006).

[57] C'est en effet une modestie épistémologique – un concept que je développerai plus loin – qu'exprime ici Caravage, en cela similaire aux déclarations de Montaigne qui se dit explicitement enclin à la modestie (1052).

celle-ci n'illumine que son propre visage à lui, une auto-réflexivité qui renforce, là encore, l'impression d'huis clos autarcique et stérile que donne la scène. Il semble que « Caravage » soit arrivé trop tard, et se soit mis un peu trop loin et en retraite, pour qu'il puisse voir l'action principale se déroulant devant nous, le baiser de Judas.

Et s'il ne voit rien, si son accès à la vision est bloqué par ces surfaces dures de soldats, il est encore moins bien placé pour nous montrer quoi que ce soit, pour faire en sorte, tel un peintre, que nous ayons accès, nous les spectateurs, au spectacle visuel. La lumière qui rend les choses visibles pour nous – partiellement, à travers les obstacles que nous avons remarqués, en sorte que nous « performions » aussi cet acte de vision avortée – cette lumière ne provient pas de cet homme pathétique soulevant la lampe pour ne voir, finalement, qu'un morceau de tissu rouge et une tête chauve.[58] Elle vient d'une source inconnue, comme il est l'habitude de Caravage, et en l'occurrence du devant du tableau, un peu à gauche. L'arrestation du Christ est également « l'arrestation » du processus par où la peinture voudrait nous montrer le monde visible. Et elle est aussi, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, l'arrêt du temps.

Il est fascinant de découvrir la même tête, l'autoportrait présumé du peintre, dans une des dernières œuvres de Caravage, *Le martyre de sainte Ursule*. Les traits, le lieu dans la composition, l'angle du regard – tout est similaire entre ces deux figures. Le « témoin » de cette scène horrifiante n'arrive pas, lui non plus, à voir l'endroit de l'action, dont il ne voit que l'envers. Et pourtant, la différence est de taille. Cette fois-ci, le peintre/témoin déchu n'essaye même plus de rendre visible ; il ne tient aucune source de lumière, et semble encore plus essoufflé, pâle et désespéré que son sosie de l'épisode christique. Ici, le projet de Caravage arrive à son terme ; ou peut-être ce serait un anti-projet, dont le dessein est justement la destruction de tout le système traditionnel qui voyait la transparence en toute vision et la transmission d'un savoir en toute vision transparente. Presque une décennie après *L'arrestation*, la blancheur éblouissante a pris le devant, elle domine maintenant tout le champ visuel là où son antagoniste, la noirceur sans nuances, n'inonde pas la toile. Cette fois, le « peintre » n'en est plus un, il regarde impuissant un spectacle qu'il ne voit même pas, et qu'il ne songe plus à traduire en une visibilité exemplaire.

Mais revenons à *L'arrestation* afin de nuancer l'attitude que l'œuvre manifeste sur le savoir, sur son accessibilité et surtout sur sa disponibilité par la vue, et cela en mettant en

[58] C'est justement dans le contexte de *L'arrestation* – en préparation à l'analyse du tableau – que Bersani et Dutoit (1998 : 52-53) abordent la question de la « participation mimétique » des spectateurs dans l'œuvre. J'utilise le verbe anglais « to perform », sans équivalent en français, pour souligner l'aspect performatif de cette participation.

rapport cette attitude avec celle de Montaigne. Car, si l'échec de l'art à montrer « objectivement », à transmettre un savoir visuel et systématique, est sans appel, d'autres voies ne lui sont pas moins ouvertes. La connaissance par la chair, dont il s'agit dans *L'incrédulité*, se développe ici, dans le même domaine extra-visuel, en une connaissance par l'espace, par « l'être là ». L'homme à la lampe n'a pas, certes, une vue en survol de la scène, et n'arrive pas à nous assurer une vision sans obstacle, mais il peut représenter une autre manière de vivre l'événement, une expérience dont la peinture, en fin de compte, n'a que faire, sauf à la montrer d'un geste anti-pictural. [59]

Ce genre de savoir, qui échappe ainsi au carcan de l'espace figé, stable et panoptique de la peinture « pure », joue désormais dans un champ dont les coordonnées sont faites d'espace mais aussi de temps. C'est cette imbrication qui sera au centre du chapitre suivant, et qui suivra, à côté et autour de l'espace, du savoir et de la peinture, leurs *alter-ego*, le temps, le mouvement et, un peu plus loin, la musique.

[59] Bersani et Dutoit (1998 : 57) voient dans ce tableau la curiosité du peintre par rapport à « l'espace de la trahison ».