



3. Décapitations floues chez Caravage

Marion Delecroix

Décapitations floues chez Caravage

1-Des imprécisions

Lorsqu'un personnage caravagesque se fait couper le cou (Holopherne, Saint Jean-Baptiste, Goliath, etc.), l'endroit où la lame tranche, lieu de la décollation, est flou par son imprécision. Cela est d'autant plus étonnant que Caravage détaille avec minutie le reste du tableau. L'imprécision ne se concentre pas constamment dans le cou ; une œuvre le prouve, qui évoque une décapitation sans représenter véritablement le moment de la décollation : *Le Sacrifice d'Isaac* (1603). Il s'agit de l'histoire d'une décapitation empêchée. Abraham s'apprête à trancher le cou de son fils lorsqu'un bélier et un ange apparaissent - Isaac est encore effrayé et l'ange indique le bélier à Abraham tout en arrêtant son geste. Même si le cou d'Isaac n'est pas tranché, il garde malgré tout, dans l'ombre qui le ceint et dans une torsade improbable et anatomiquement imprécise, la trace de cette presque décapitation.

Dans ce mouvement de torsion qui jette un flou sur son cou, Isaac fait face au spectateur. La bouche bée d'effroi, il évoque Méduse que Caravage a aussi représentée (1598-9) ; ce que remarque Matteo Marangoni : « la tête d'Isaac n'est autre que la tête de *Méduse* de Florence, avec la même stylisation en plans larges et simples, la même bouche ouverte en ovale parfait. Caravage reprendra ce motif pour le garçon qui hurle dans *le Martyr de saint Matthieu* à San Luigi dei Francesi et il l'évoquera également dans la tête de Goliath du *David* de la Galleria Borghese » (102). La face, apanage de Méduse (qui est un masque rappelle Vernant), n'a pas la précision du contour. Pas d'arête du nez, pas de pourtour du visage, pas de ligne, tout s'y joue à l'intérieur, mais de manière peu différenciée, peu identifiable. Relativement cerné par les cheveux, le visage d'Isaac n'a ainsi pas de délimitation précise. Exact opposé du profil qui découpe, détache et détermine nettement, la face d'Isaac a donc une part d'indétermination, une part de flou. Située dans la partie inférieure du tableau (c'est la figure la plus basse), elle a un pendant : figure la plus haute, de profil, l'ange a, semble-t-il, le même âge qu'Isaac. On note aussi la parenté de sa physionomie. Cet ange indique, geste précis, articulé, et parle, tandis qu'Isaac s'agrippe, hurlant, ayant même perdu une main. Tout chez l'ange est signe, tout chez Isaac est confusion et inintelligibilité. Ce double, cet envers et cet endroit qui pourraient être les deux pôles de la représentation, est présent aussi dans le premier *Sacrifice d'Isaac* (1596) du peintre : alors qu'Isaac est dans l'ombre, l'ange n'est que lumière. Ces deux personnages emblématisent la peinture de Caravage qui œuvre par polarité, « détruisant la peinture » aux dires de Poussin : Caravage accompagne la représentation de sa part obscure, sapant la narration, ruinant l'*historia*.

Ce flou, dont Isaac est une figure, se retrouve dans le traitement du bosquet. Le rabattement et l'assombrissement auxquels est soumis ce buisson sont d'ailleurs récurrents dans les fonds de Caravage : ceux-ci cadrent la scène et ne présentent pas d'arrière-plan creusé ; aniconiques, illisibles, ils servent d'écran de présentation pour les figures. Deux tableaux offrent pourtant un fond paysagé, dont justement *Le Sacrifice d'Isaac* de 1603 (l'autre étant *Le Repos pendant la fuite en Egypte*, 1569-97). Habituellement, les scènes d'extérieur sont bloquées par un mur (*La Madone des Pèlerins*, 1603-5), un fond très sombre (*La Crucifixion de saint Pierre*, 1600, *La Flagellation du Christ*, 1607) ou un élément imposant (*La Conversion de saint Paul*, 1600-1). Dans *Le Sacrifice d'Isaac*, de la végétation trop sombre pour être identifiable obstrue l'arrière-plan au niveau des personnages. Le bosquet devenu fond combat alors la profondeur du paysage.

3. Décapitations floues chez Caravage

Mais si Caravage souhaite que les personnages se détachent d'un écran, à quoi sert ici l'arrière-plan ? Pourquoi le bosquet sombre est-il accompagné d'un paysage ? La relation entre les personnages et le paysage est étrange, parce que sans lien apparent : séparée par le vague bosquet, la quiétude du paysage s'oppose à l'agitation de la scène du sacrifice. La scission que dessine le fourré prend une tournure symbolique : espace profane du paysage et espace sacré du sacrifice sont étrangers l'un à l'autre. Les personnages ne se détachent pas depuis le paysage ; c'est d'être cernés d'obscurité qui les projette en avant. Au centre du tableau, un tronc d'arbre, tout en séparant personnages et paysage, scinde aussi le paysage en deux. Sombre et imprécis comme le reste du taillis, ce tronc part du tiers supérieur de l'œuvre et descend, de plus en plus sombre, se confondant avec la masse noire en bas du tableau. L'autel, esquissé, sort de la zone informe sans prendre de forme précise : il évoque un drapé autant qu'une pierre ou un tronc et prolonge en cela l'imprécision de la zone sombre, émergeant à peine de l'indifférenciation. Deuxième élément flou répondant à la figure d'Isaac, il est le lieu du sacrifice sur lequel va être donnée la mort.

Le paysage, espace profane (les maisons), espace du temps (le chemin à droite), est donc scindé par une présence sombre, mystérieuse (cette ombre bloque même le chemin). Confusion, flou, imprécision seraient, par deux fois, avec le bosquet et avec l'autel, un moyen d'exposer le mystère de la volonté divine, et en l'occurrence la mort qui lui est associée. La mort, obscure, indéchiffrable, mystérieuse, rompt le chemin en répandant de l'obscurité, et s'accompagne de signes lorsqu'elle se trouve du côté du sacrifice (l'ange de profil qui parle et qui indique). La présence divine s'associant à la mort est double : à la fois signifiante et inarticulable, à la fois nette et floue.

Le bosquet sombre et rabattu, en plus d'allégoriser la mort et la parole divine, permet aux figures de se dessiner. Cela se produit aussi, de manière nettement plus évidente, avec les fonds neutres que Caravage utilise de manière récurrente. Cette technique de rabattement du fond met en scène les personnages de façon assez théâtrale : l'effet est immédiatement impressionnant puisque le contraste projette les personnages en avant. Le fond possède alors ceci de fascinant qu'il ne désigne rien d'autre que lui-même, la peinture indique l'espace de la matière picturale, plane. « Que représente ce fond noir ? » (MARIN) demande Louis Marin à propos d'un *Memento Mori* de Philippe de Champaigne. « Rien ». Le fond est vertigineux parce qu'il est à la fois le fond des figures du tableau et le fond du tableau (SCHNEIDER). Ce vertige qui qualifie les fonds caravagesques est en accord avec l'interprétation symbolique que nous proposons du *Sacrifice d'Isaac* : innommable, participant à la représentation tout en l'excédant, il est, comme la mort, comme la volonté divine, cette zone floue qui pose problème à la représentation en la révélant aporétique. Le mystère de la parole divine (associé ici la mort) s'incarne dans le paradoxe d'une articulation nette et franche (l'ange ainsi que, picturalement, le dessin des figures) irrémédiablement impartie de confusion (Isaac et, picturalement, le fond sombre). La représentation picturale est dépassée, rendue impuissante par la mort et par Dieu. *Le Sacrifice d'Isaac* signifie cette part obscure par les deux figures de l'ange et d'Isaac et par d'autres éléments allégoriques comme le chemin ou l'autel. Il l'incarne aussi, dans la façon même dont il est composé : le fond sombre permet de détacher les figures, l'obscurité et l'illisible apportent de la lisibilité.

Plutôt que de perdre progressivement les figures dans un clair-obscur nuancé, Caravage oppose brutalement figures éclairées et fond noir. Même si certaines parties des visages et des éléments sont dans l'ombre, celle-ci est relative et peu marquée en comparaison du fond noir ; les contours sont toujours bien définis. On retrouve le paradoxe d'une indistinction garante de l'extrême netteté des figures.

Mais cette netteté comporte elle aussi sa part de flou. Elle laisse en effet place à une visibilité du processus caravagesque. En plus de faire appel à la part funeste de la représentation, le fond sombre a cette seconde utilité : il sédimente les éléments. Le peintre travaillait dans un espace

3. Décapitations floues chez Caravage

assombri face à un modèle éclairé, décrit David Hockney ; il est aussi souvent fait mention d'un atelier dont les murs auraient été peints en noir. Keith Christiansen suppose que Caravage a pour modèle des "tableaux vivants" : le peintre construit entièrement une scène dans son atelier avant de la peindre. Pour Hockney comme pour Christiansen, Caravage composerait en amont de la peinture. Si les radiographies peuvent révéler des repentirs, elles ne montrent jamais de dessin préalable. L'absence de dessins préparatoires ou de dessin de base dans les tableaux confirme la supposition de l'existence d'un « tableau vivant » retranscrit en peinture. Les incisions [1] que l'on rencontre dans les tableaux peuvent alors être conçues comme une trace à suivre pour le peintre, une sorte d'ébauche extrêmement sommaire de la position des personnages. Selon Keith Christiansen, elles seraient des repères de l'agencement du modèle, afin que celui-ci puisse reprendre exactement la même attitude lors de la séance suivante. Caravage ne dessine pas, il recourt de surcroît rarement à des repentirs et, pour seuls repères, il incise son tableau de deux ou trois traits. Cette spontanéité et cette acuité visuelle sont peu envisageables si l'on ne souscrit pas à la thèse de David Hockney selon laquelle le peintre aurait utilisé des instruments d'optique [2].

Cet appareillage optique se confirme lorsqu'on aperçoit, dans le tableau, des traces du modèle et de l'instrument d'optique : le non-alignement des yeux pourrait ainsi être symptomatique. Les yeux ne peuvent être fixes bien longtemps, ce qui gêne leur représentation par le biais d'une lentille. Les personnages notamment sont la trace de cette procédure : ni professionnels, ni utilisés pour la vraisemblance, les modèles transparaissent sous les personnages en persistant sous forme de traces dans le tableau ; évoquons le fameux exemple du ventre gonflé de la Vierge dans *La Mort de la Vierge* qui aurait eu pour modèle une noyée, ou encore les visages qui se retrouvent d'un tableau à l'autre : ainsi la tête de saint Matthieu dans le triptyque (*La Vocation de saint Matthieu, Saint Matthieu et l'ange* et *Le Martyre de saint Matthieu*) a-t-elle le même modèle que saint Jérôme ou qu'Abraham dans *Le Sacrifice d'Isaac*.

Toutefois, s'il peint d'après modèle et semble construire ses tableaux avant de les peindre, Caravage a recours au montage et en laisse des traces évidentes, montage qui selon David Hockney est la contrepartie de l'utilisation de ce type de lentille. La position des personnages les uns par rapport aux autres est parfois impossible à obtenir en réalité : « Les personnages doivent avoir été ajoutés les uns aux autres à la manière d'un collage » (VAN EIKEMA et VAN DE WETERING, 168). Ce collage suscite par deux fois un effet de flou : par son imprécision relativement au modèle d'une part, et par le fond noir et indifférencié utilisé pour masquer cette imprécision, d'autre part. L'imprécision masquant les décalages dus au montage est aussi une caractéristique du vêtement ample d'Abraham, tout en drapé et sans aucune accointance avec son corps. Il permet de faire oublier que les deux personnages, Isaac et Abraham, ne sont pas disposés l'un par rapport à l'autre de manière vraisemblable. Le flou est alors la condition de possibilité de l'unité du tableau. Le clair-obscur peut être, ainsi que le mentionne David Hockney, un effet de l'utilisation d'instruments d'optique ; il permet également de lier les éléments en supprimant les décalages du montage. Grâce à lui, le traitement de l'ensemble est homogène.

Bosquet et part ombragée symbole de la mort ou de Dieu, fond détachant les personnages et imprécision liante sont dépendants de la représentation : ils en sont le revers. Cette part de flou est probablement le lot de toute peinture, « l'image floue étant une pure tautologie » rappelle Dominique Château (43), ne serait-ce que parce que le tableau est toujours en manque et en excès de son référent. Qu'il soit mystère irreprésentable ou dispositif, le flou est cette part impossible à représenter. Caravage, plutôt que de passer l'irreprésentable sous silence, l'expose, mettant en avant la faiblesse de la représentation, faisant de son tableau un vaste espace de dualités. Le flou, synonyme d'imprécision chez Caravage, condense alors plusieurs effets : il est à la fois signe d'une impossibilité à représenter (la mort, Dieu), garantie d'une unité, et condition de possibilité de la

3. Décapitations floues chez Caravage

visibilité.

2-De la vie à la mort

La mort présente dans *Le Sacrifice d'Isaac* de manière quasiment allégorique et qui se départit de l'opération de représentation, se retrouve, dans des œuvres plus tardives. La mort est intimement associée à la représentation : chez Caravage, elle est sa part obscure, son excès en manque de représentabilité. Une mise à mort semble particulièrement intéresser Caravage puisqu'il la représente à plusieurs reprises : c'est la décapitation. Si elle est empêchée dans *Le Sacrifice d'Isaac*, d'autres tableaux la réalisent. De quelle manière cette mort-là se lie-t-elle particulièrement au mode opératoire caravagesque ? Et comment contribue-t-elle à problématiser la faille représentative que la peinture caravagesque accepte par les imprécisions ?

C'est lorsque la technique du clair-obscur devient chez Caravage un effet dramatique que la décapitation est la plus présente. *Le David et Goliath* est à cet égard tout à fait parlant. L'ombre, symbole de la mort dans *Le Sacrifice d'Isaac*, devient ici un effet de la mort. Elle permet de décapiter le personnage : elle morcelle le corps, lui en escamote des morceaux. Le morcellement suscité par l'ombre est identique à la décapitation.

« Notre peintre percevait lui aussi le risque de retomber dans l'apologie du corps humain, sublimée par Raphaël et Michel-Ange, ou dans le clair-obscur mélodramatique du Tintoret. Mais ce qui, à présent fut une illumination, n'était pas tant le "relief des corps" que la forme des ténèbres qui les interrompaient. Là résidait le noyau dramatique de cette réalité plus complexe qu'alors il entrevoyait après les calmes à-plats de couleurs de l'adolescence. » (LONGHI, 52-4)

Procédé spectaculaire, de la vie - corps entier - à la mort - corps morcelé -, la décapitation est très visuelle. Pourtant, ce spectacle engendre une part de frustration, voire de confusion, car, si la différence entre la vie et la mort, entre le corps entier et le corps morcelé, est visuellement très marquée, la rapidité de l'action rend le passage lui-même invisible : la décapitation est trop immédiate, elle n'est pas prise dans une durée : le décapité ne subit pas de longue agonie. La décapitation ne s'accompagne pas d'une temporalité qui pourrait constituer un récit [3]. Le moment du trépas trop bref [4], la trop grande netteté de la décapitation induit une évidence suspecte : le mystère de la mort semble avoir disparu dans sa spectaculaire visibilité. Dans sa breveté et sa visualité, le moment de latence, cet "entre la vie et la mort", est doublement invisible.

C'est ce paradoxe d'une mort très visuelle (la tête est séparée du corps lorsque le décapité est mort) subtilisant tout moment mystérieux, que Caravage exploite avec l'ombre. L'ombre produit le spectaculaire de la décapitation, le mystère en plus. Reprenant ce processus de morcellement du corps qui marque physiquement et visuellement la mort, Caravage l'accompagne de mystère, il réintroduit du doute.

La partie tranchée du cou, en effet, du côté de la tête comme du côté du corps, est invisible. Par la composition, la tête prolonge le corps. Elle semble lui appartenir sans lui être rattachée correctement : corps et tête sont liés mais ne forment plus une organisation logique. Ainsi le lieu de la décollation est-il doublement invisible, doublement inaccessible : non seulement on ne perçoit pas l'endroit tranché, mais de plus la tête semble encore dépendre du corps. L'ombre aussi, rendant le lieu du morcellement invisible, collige tête et corps.

Si le passage de la vie à la mort est trop bref pour laisser une place au doute d'un entre-deux, Caravage découpe le corps avec une ombre qui étire la durée de l'acte de la décapitation et plonge dans l'indétermination éternelle l'état du personnage : décapité mais sans séparation, pour toujours en train de mourir.

3. Décapitations floues chez Caravage

De même, lorsque Caravage représente la décapitation d'Holopherne, il crée le mystère visuellement escamoté dans l'acte. La position du mourant, dans *Judith et Holopherne* n'est plus la même ; la composition montre le lieu de la décollation. Comment alors, dans ce cas où l'ombre ne vient pas jouer le rôle d'un bourreau flouant, prendre en compte l'aporie suscitée par la rapidité de la décapitation, comment rendre incertaine la coïncidence de la tête décollée et de l'instant de la mort ? L'immédiateté et le trop-plein d'évidence qui empêchent le surgissement du mystère sont ici contrés par la représentation de l'instant de la décapitation (Judith est en train de trancher le cou d'Holopherne, de même que Méduse saigne et n'est pas encore devenue pierre, comme l'explique Louis Marin [5] au sujet de la première œuvre de décapitation du peintre) [6].

Dans cette œuvre, un effet de montage provoque une invraisemblance dans le détachement de la tête et du corps : seuls un décalage et une fine béance signalent le décollement. Sans précision ou minutie anatomique, le lieu d'où est donnée la mort est flou. La représentation proposée par Caravage désigne ce qui fait défaut à la décapitation effective (trop rapide) : l'instant invisible et impossible à saisir est représenté et matérialisé dans une fine béance dont le peu de lisibilité restitue le mystère du passage (l'embrasure faite dans le cou est aussi vague que l'autel sur lequel est prêt à se faire égorger Isaac dans *Le Sacrifice d'Isaac*).

La décapitation permet donc de représenter l'instant de la mort. Alors que, nous l'avons vu avec *Le Sacrifice d'Isaac*, le peintre s'intéresse à la part de mystère dans la mort qui se lie à la représentation, c'est la décapitation, mort qui semble empêcher le mystère, qu'il a le plus peinte. Or, la décapitation en peinture, nous venons de l'apercevoir avec l'ombre dans *David et Goliath* ou la béance floue dans le corps du tyran en train d'être décapité dans *Judith et Holopherne*, est, à l'exact opposé de la réalité vécue, la mort qui donne la plus immédiate vision de l'instant mystérieux du trépas [7].

La mise en scène du moment où la mort est en train de se produire est directement liée à l'effet produit par le clair-obscur : immédiateté de la surprise, impact saisissant dû au clair-obscur détachant nettement les personnages qui semblent alors sortir du tableau. La représentation caravagesque propose un temps étiré qui ne répond pas à la règle albertienne : le mouvement des corps ne s'accompagne pas d'une narration [8]. Ainsi la *Tête de Méduse*, selon Louis Marin, est-elle à la fois dans l'espace représenté et hors de l'espace de représentation. Elle se présente dans le moment où elle expose l'acmé de sa violence et où elle s'immobilise. « L'instant de représentation qui est permanence immobile. Le *coup d'œil*, le coup de regard est en un instant, en un temps embryonnaire, devenu *clin d'œil* aveuglé dans son regard même » (MARIN, 174). Le temps de la représentation est suspendu dans un lieu incertain, figé dans un entre-deux. Tandis que ne pas représenter le moment même de la mort lui laisserait son mystère, Caravage s'attaque directement à ce mystère. La narration a de fait du mal à s'établir. Le spectacle de l'immédiateté - immédiateté de la décapitation et immédiateté du regard induite par le traitement - est tellement prenant qu'il happe la temporalité du récit. Caravage ne représente pas une histoire. Il met en scène un instant d'autant plus flou qu'il est lié à un mystère et à un spectacle empêchés.

La peinture caravagesque, accusant la part de flou, tribut de toute représentation, interroge la possibilité de la représentation. Que ce soient les outils mêmes de la représentation (ce qui permet l'unité, ce qui dissimule le montage) ou des irréprésentables (tels que Dieu ou la mort), Caravage les convie au spectacle de la peinture. Et plutôt qu'une représentation articulée, lisse, nette et signifiante, c'est un vague et imposant paradoxe qui fait face au spectateur, à la fois signe et absolument indistinct. Cette peinture tient du spectacle, elle exploite des compositions et une luminosité saisissantes. Mise en scène dans un spectacle pour un spectateur elle ne montre pourtant pas tout : elle expose la béance, le mystère qui accompagne la visibilité. Part obscure de la représentation, la mort destitue tout repère - presque mais déjà plus tout à fait vif - elle convie à la

3. Décapitations floues chez Caravage

stupeur de ne plus pouvoir tout saisir.

Notes

[1] Les incisions sont réalisées de la sorte : une première couche de peinture est appliquée, dans laquelle des marques sont inscrites à l'aide d'un stylet ou autre objet contondant.

[2] Selon David Hockney, Caravage utilisait une lentille qui a la caractéristique d'inverser l'image et de nécessiter des mises au point fréquentes à cause de la zone de netteté réduite. La démonstration de David Hockney ouvre aussi sur une nouvelle interprétation du clair-obscur, puisque l'utilisation d'appareils d'optique a pour effet d'accentuer fortement les ombres.

[3] Pour pallier cette carence, on peut constater l'utilisation de dispositifs de représentation qui mettent en scène la mise à mort en la rendant spectaculaire : exécutions publiques (roulement de tambours), guillotine avec échafaud, cortège, etc. (spectacularisation expliquée par Daniel Arasse).

[4] La décapitation ne laisse pas de place à ce que Jean Colrat nomme un « lieu incertain ». Le lieu incertain est ce temps qui n'est ni la mort ni la vie, un entre-deux. « Sans doute y a-t-il un phénomène visible que nous appréhendons comme signe de la différence de la vie et de la mort mais ce n'est qu'un effet d'optique, un effet de seuil. L'indistinction de notre vue nous fait croire à l'absence de vie là où elle est déjà et à son évanouissement là où elle est toujours. Il n'y a en toute rigueur aucune génération ni mort, seulement une croissance dont le résultat n'est visible pour nous qu'à partir d'un seuil, et une diminution qui nous paraît une cessation sous le même seuil » (18).

[5] « Dans ma lecture, je pousse la ruse de Persée à son comble ; Méduse se méduse elle-même dans le bouclier miroir. Méduser dans la lettre du mythe signifie pétrifier, transformer en statue de marbre immobile et glacée. Question alors : comment Persée a-t-il pu lui couper la tête de son épée d'or ? Il risquait fort de l'ébrécher, ou lors il faut penser qu'il lui a "détaché la tête du cou" à l'instant où l'auto-métamorphose de la Gorgone se produit, plus précisément à l'instant où elle est en train de se produire, dans l'écart de cet instant où la tendre chair du cou de la belle Méduse violée par Neptune n'est plus tout à fait aussi tendre mais point encore dure comme du marbre ». (MARIN, 152)

[6] La mort du tyran est en fait concrètement provoquée par son égorgement. Elle précède la décapitation qui s'inscrit dans une pratique d'exposition de la tête (comme celle de Jean-Baptiste déposée sur un plat pour Salomé que Caravage n'a pas manqué non plus de représenter à plusieurs reprises) : la tête témoigne ou exemplifie. On remarque notamment dans cette composition que la tête du tyran est en bas du tableau tandis que celle de Judith et de sa servante sont représentées plus haut. La décapitation symbolise la perte du pouvoir (que Judith réussisse à charmer le tyran par sa grande beauté n'est bien entendu pas épargné par la courante analogie qui est faite entre la décapitation et la castration.)

[7] Lorsqu'il s'agit d'une mort sans décapitation, Caravage opte aussi pour une représentation de l'instant de la mort : dans *La Crucifixion de saint André*, le personnage est en train de mourir. Tandis qu'il détache le supplicié, le bourreau est arrêté dans sa tâche et figé de stupeur par la lumière divine qui laisse saint André mort sur la croix. Caravage fixe l'instant où le saint rend son dernier souffle, la bouche entrouverte. Mais on le constate vite, cette mort-là est beaucoup moins spectaculaire que la décapitation.

[8] La fin du tableau est identique à celle de la poésie (susciter la terreur et la pitié), mais les moyens diffèrent : la peinture est un art de l'imitation et de l'espace, explique Lessing : « Pour ses compositions, qui supposent la simultanéité, la peinture ne peut exploiter qu'un seul instant de l'action et doit, par conséquent, choisir le plus fécond » (120). Lessing enjoint au peintre de ne pas représenter l'acmé de l'action, mais ce qui arrive juste avant ou juste après l'apogée de l'événement

3. Décapitations floues chez Caravage

représenté, afin de laisser au spectateur le soin d'imaginer le reste, et que les sentiments de terreur ou de pitié soient effectifs. « La vérité et l'expression sont la première loi, et, comme la nature elle-même sacrifie à chaque instant la beauté à des fins plus importantes, de même l'artiste doit aussi la subordonner à son plan général sans rechercher plus que ne le permet la vérité et l'expression » (MARIN, 174). Caravage "détruit la peinture", selon les mots de Poussin, parce qu'il détruit l'histoire et la position qu'adopte le sujet par rapport à cette histoire.

Bibliographie

- ARASSE Daniel, *La Guillotine ou l'imaginaire de la Terreur*, Paris, Flammarion, 1987
- CHATEAU Dominique, « Les Limites du flou », in *Vagues figures, les promesses du flou*, Pau, Publication de l'Université de Pau, 1999
- CHRISTIANSEN Keith, *Le Caravage et "l'esempio davanti del naturale"*, traduction de Fortunato Israël, Paris, Gérard Montfort éditeur, 1995
- COLRAT Jean, *Des lieux incertains*, Arles, Actes Sud/Crestet Centre d'art, 2001
- GREGORI Mina (sous la dir. de), *Caravage, traduit par Odile Ménégaux*, Paris, Gallimard/Electra, 1995 (1994)
- HOCKNEY David, *Savoirs secrets, les techniques perdues des maîtres anciens*, traduit par Pierre Saint-Jean, Paris, Seuil, 2006
- LESSING, *Laocoon*, Paris, Hermann, 1990, (1866)
- LOIRE Stéphane et BREJON DE LAVERGNEE Arnaud, *Caravage, La Mort de la Vierge, une Madone sans dignité*, Paris, Adam Biro, 1990
- LONGHI Roberto, *Le Caravage*, Paris, éd du Regard, 2004
- MARIN Louis, *De la Représentation*, Paris, Gallimard, 1994
- MARIN Louis, *Détruire la peinture*, Paris, Flammarion, 2008 (1977)
- SCHNEIDER Pierre, *Petite histoire de l'infini en peinture*, Paris, Hazan, 2001
- VAN EIKEMA HOMMES Margriet et VAN DE WETERING Ernst, « Lumière et couleur chez le Caravage et Rembrandt aux yeux de leur contemporains », in *Rembrandt et Caravage, catalogue de l'exposition présentée par le Rijksmuseum d'Amsterdam et le Musée Van Gogh*, Paris, Hazan, 2006
- VERNANT Jean-Pierre, *La Mort dans les yeux - Figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris Hachette, 2008