

Malraux, le Baroque et « la pieuse fête jésuite »

La beauté des œuvres sacrées du *Musée imaginaire* renvoie sans exception à leur origine mystique, et leur relation à l'art tient autant au talent de leur créateur qu'à la fonction religieuse qu'il leur a assignée en tant qu'artiste habité par la Foi. Une *aura* émane d'elles, note Malraux, invinciblement, « comme un écho qui répondrait aux siècles avec leurs voix successives¹ », identifiable encore devant un crucifix ou une tête gothique, indéchiffrable sans pour autant perdre de son rayonnement quand il s'agit d'une statue sumérienne.

S'ils rompent avec l'émerveillement de la tendresse gothique et semblent exalter un Dieu sans paradis, certains peintres du jeune Quattrocento en qui l'auteur des *Ecrits sur l'Art* voit les représentants d'un *Sévère toscan* (la formule lui appartient) : un Masaccio, un Uccello, un Piero della Francesca ou un Mantegna, expriment, à travers la stylisation solennelle imposée à la fiction religieuse, « le refus de l'accent éphémère de la vie », leur goût d'une hiératique immobilité, une nouvelle et indéniable transcendance. Songeant au passage à l'espèce d'intemporelle ataraxie du Christ de la *Résurrection* de Piero, à qui mieux qu'à ces peintres, sans leur en donner, il s'en faut, l'exclusivité, l'expressivité du bel oxymore *Les Voix du silence* pourrait-elle si parfaitement s'appliquer² ? Pourtant dès le XIII^e siècle Malraux perçoit une mutation de la foi occidentale : l'annexion de l'aristotélisme cherche à établir une cohérence de la religion « qui, dit-il, nuit à l'illumination³ » ; monde spirituel et monde temporel tendent à se rejoindre, voire à se concurrencer : la chevalerie, par la pratique de l'adoubement, donne au suzerain le pas sur le Seigneur, Saint-Bernard enjoint d'appeler la Vierge, *theotokè*, la mère de Dieu, « Notre-Dame », dénomination empruntée au langage courtois, le couvent devient le refuge d'une mystique sans croisade, « la radieuse

¹ VS. 260.

² Rappelons ici la formule des *Voix du silence* (986) : « Tout art ordonné par l'absolu aboutit à l'hiératisme. On manifeste l'inexprimable, on ne l'exprime pas ».

³ Méta. I *Le Surnaturel* 253.

fourmilière de la Sainte-Chapelle » en face de Notre-Dame exhibe ses illustres verrières où les rinceaux du psautier de Saint-Louis ont effacé les grandes figures bibliques. L'arabesque, le motif, abolissent le sens, « l'hiératisme devient calligraphie, le latin d'église accent distingué⁴ ». A côté de la cathédrale, communion avec Dieu mais aussi avec toute la chrétienté, fleurissent de concert, grâce à l'argent, et l'art profane et la piété privée.

Avec la Renaissance, toujours selon notre auteur, le sacré perdure, mais il se métamorphose: la présence du sacré n'est plus Dieu à travers le Christ, mais le Christ-Roi. Un glissement vers l'anthropomorphisme qui substitue une transcendance de l'amour à la transcendance tout court. Exit le tragique, l'angoisse et l'incertitude, le démon même. L'homme devient le spectateur d'un cosmos accordé à la perfection divine dont il est lui-même le plus parfait représentant : de là le fameux dessin de 1492 du Vinci communément intitulé « L'homme de Vitruve » où la quadrature du cercle, l'opération mathématique réputée la plus ardue, se trouve réalisée à travers l'excellence des proportions du corps humain⁵. Celui-ci, à la fois inséré dans un carré, symbole pythagoricien de la terre repris par Platon, et dans un cercle figurant le ciel, désigne la nature cosmologique, à la fois terrestre et spirituelle de l'homme dont le nombril est très exactement le centre de l'univers. L'ordre géométrique devient le nouvel ordre du monde...et de sa représentation artistique. D'où la relation équivoque de l'auteur des *Ecrits sur l'art* avec un Raphaël, par exemple, dont l'art aristocratique parachève l'aventure médicéenne dans « un grandiose ordre de l'esprit »⁶. Religion et fiction s'y confondent dans un surmonde biblique indifféremment hellénisé ou latinisé, ignorant de la douleur, qui englobe la foi mais où Dieu n'est plus la valeur suprême. Une *suavité* qui n'appartient qu'à lui assaisonne d'une savante douceur le « grand style » de ce peintre d'un *monde qui devrait être*⁷, le seul où l'homme puisse se sentir entièrement souverain,

⁴ VS. 262-263.

⁵ Le titre exact de ce dessin à la plume, encre et lavis sur papier, aujourd'hui à la Galleria dell'Accademia de Venise, s'intitule exactement : *Etude des proportions du corps humain selon Vitruve*. L'homme y est représenté, proportionné selon les canons du célèbre architecte romain Vitruve, auteur du *De Architectura*, traité de référence, rédigé à la fin de sa vie (14 av. J.-C) , et qu'il dédia à l'Empereur Auguste.

⁶ Raphaël (Raffaello Sanzio, dit) [Urbino, 1483-Rome, 1520]. *Le mariage de la Vierge* ou *L'Ecole d'Athènes* en fournissent des exemples significatifs.

⁷ Méta. 524.

l'Arcadie. Immense sera la fortune de ce profane paradis où Poussin n'hésitera pas à situer sa *Crucifixion*.

Une vingtaine d'années après *Les Chambres* de Raphaël⁸, Malraux invite le Baroque au Vatican avec *Le Jugement dernier* de Michel-Ange commandé à l'artiste par Paul III en 1535 ou 1536 pour la Chapelle Sixtine⁹. Personne avant lui n'avait osé ce rapprochement. A son habitude, il feint de considérer son lecteur aussi averti de cette esthétique qu'il semble l'être lui-même. De fait, l'analyse du style de la fresque dans le troisième chapitre des *Voix du silence* intitulé *La Création artistique*¹⁰ révèle chez son auteur une connaissance intime d'un chapitre de l'art à l'époque encore largement inexploré de l'historiographie française, en raison du mépris où elle le tient. Le style est signification : le Christ, imberbe, un colosse aux proportions improbables, debout mais le genou fléchi, dans une position défiant l'équilibre, par un étrange geste solennel où se conjuguent malédiction et bénédiction, « jette aux ténèbres, décrit Malraux, les coupables arrachés à l'éphémère nuit du tombeau ». Le pullulement des personnages en lévitation, la contorsion des visages et des corps, l'enchevêtrement désordonné des êtres qui s'agrippent les uns aux autres, les raccourcis en plein ciel, les buccins du triomphe parmi cette chute aux enfers, l'horreur du vide que seuls quelques lambeaux de ciel parviennent à sauver, la dramaturgie qui s'y déploie comme sur un immense rideau de scène renvoient déjà, indéniablement, aux canons du baroque définis par l'historiographie moderne après deux siècles d'incompréhension¹¹. En 1947, au temps des *Voix du Silence*, les publications francophones sur la question sont inexistantes et ce courant artistique est tenu pour extravagant et dégénéré. Faut-il rappeler qu'il tient l'origine de son nom de l'adjectif portugais *barocco* usité pour désigner une perle

⁸ « La chambre de la Signature n'est ni un cycle religieux, au sens où l'entendait le Quattrocento, ni une féerie, ni une suite de récits comme les chambres suivantes, mais une célébration des hauts pouvoirs humains : la poésie (Parnasse), la justice (Décrétales), la connaissance de la création et celle du Créateur (*Ecole d'Athènes* et *Dispute du Saint-Sacrement*). Méta.522.

⁹ Il s'agissait en fait pour l'artiste d'un retour sur des lieux où il avait déjà travaillé. Il avait en effet accepté en 1508, à contrecœur, d'en décorer d'en décorer la voûte, au motif qu'« il n'était pas peintre ». L'œuvre sera achevée en 1541.

¹⁰ VS. 544-555.

¹¹ C'est bien après la Seconde guerre mondiale que Pierre Charpentrat, Jean Rousset, Jean-Pierre Babelon, Victor-Louis Tapié et Marc Fumaroli, pour ne citer qu'eux, s'attacheront à faire comprendre et à réévaluer cette esthétique.

irrégulière, donc malvenue, anormale, pour ne pas dire biscornue¹² ? Cette interprétation non-conventionnelle et d'une éminente hardiesse, finalement vérifiée à la lumière des plus récentes études sur le baroque, d'un chef d'œuvre figé tout ensemble par sa notoriété et son statut religieux, marque un changement de perspective radical sur l'œuvre d'art. Le style en effet n'apparaît plus comme l'émergence d'une nouveauté en rupture historique avec ce qui le précède, comme le raconte sempiternellement l'histoire de l'art, mais comme une rupture tout court, moins dans l'ordre du temps que dans celui de la création. Il existe donc pour Malraux, un baroque transhistorique, tout simplement parce que le style n'est pas une écriture ou un goût d'époque mais « un sentiment du monde...qui le soumet à ce qu'il lui substitue »¹³. Aussi peut-il parler librement d'«un art grec baroque» par exemple, en évoquant les Bodhisattvas de l'Asie alexandrine (les figures du Gandhara), «lorsque l'Apollon du fronton d'Olympie atteignit le Pamir»¹⁴.

Prenons garde cependant que l'homme de la fresque de la Sixtine est à l'opposé de « l'homme réconcilié » de Raphaël. Le premier est sauvé par Le Nouveau Testament quand le second tire sa grandeur de l'Ancien. La féerie séculaire du christianisme en est absente et son mystérieux héros, plus Dieu que Christ, accomplit sa fonction de justicier sans égard pour la Vierge lovée contre lui, le visage détourné par l'horreur, ni pour les vaines supplications des saints. Comme si le peintre avait conservé intact en lui le souvenir de l'intolérant Savonarole de sa jeunesse. Jusqu'à se représenter lui-même en effigie, martyr monstrueux, au cœur de cette apocalypse, sur la peau de saint Barthélémy écorché.

Une démesure, un foisonnement, un désordre, un mouvement, une gestuelle, une obsession de la figure humaine et de son expressivité, une violence et une crudité baroques certes, mais comme autant d'éléments propres à représenter, à travers une démiurgie solitaire et révoltée, à la fois le tragique de la condition humaine et une forme de transcendance. Nous y reviendrons.

¹² L'historien d'art allemand Heinrich Wölfflin, ardent défenseur du Classicisme préfiguré par la Renaissance, avait, en opposant les deux esthétiques dans son ouvrage *Renaissance und Barok*, Bâle, Schwabe und Co., 1788, donné son nom à la seconde en substantivant l'adjectif, accréditant ainsi d'office son incongruité.

¹³ VS. 541.

¹⁴ VS. 354, *Les Métamorphoses d'Apollon*.

Ce « grand baroque créateur » disparaît, selon notre auteur, à Rome, vers la fin du XVI^{ème} siècle avec le triomphe de la Contre-Réforme, Réforme catholique serait une formulation plus exacte, et l'omnipotence des papes, « dei re », « des rois », disaient les Italiens. Avec eux, estime Malraux, disparaît « l'ordre de l'âme chrétienne et de l'ordre humain qui lui correspondait », une mystique intime et fusionnelle. En réalité, le Concile de Trente a accouché d'une dévotion nouvelle qui dédramatise le péché originel en réfutant la thèse luthérienne de la prédestination, rend à l'homme sa liberté et sa capacité à faire son salut, revigore le Purgatoire, réhabilite la nature humaine et porte à l'espoir, s'ouvre enfin aux êtres et au monde. Une foi optimiste et si l'on y regarde d'un peu près, très marquée par l'identité italienne. Le philosophe Leibnitz, lorsqu'il parle à propos du Concile de Trente d'« un synode de la nation italienne », voit juste : les décisions capitales, sur le péché originel ou les sacrements, par exemple, fait remarquer l'historien Jean Delumeau n'y seront jamais prises par plus de soixante-douze votants, en grande majorité italiens¹⁵. Fort peu « européen » donc, le Concile aura d'abord été l'expression d'un christianisme « méridional ». Son succès, car « la réforme catholique » en fut un, aura aussi tenu à la conscience tant religieuse que sociopolitique du pape Paul III, d'une nécessaire réforme de l'Eglise par l'invention, en face de la doctrine luthérienne, d'un modèle spirituel catholique d'une spécificité convaincante et efficace. Le Nord et l'Est de l'Europe sont acquis au Protestantisme, les factions religieuses ensanglantent la France, mais en cette fin de XVI^e siècle, le monde est à prendre. Un magnifique élan monastique et apostolique se manifeste au sein duquel se distinguent les Jésuites par leur parfaite adéquation aux missions définies par le Concile. Recrutés sur le modèle de leur fondateur, Ignace de Loyola, ils conjuguent une foi ardente au goût de l'action, le respect intransigeant de la règle à l'obéissance à la stricte hiérarchie de l'Ordre placé sous l'exclusive autorité du Pape Paul III Farnèse, l'artisan du Concile. Leur maître-mot, bien connu, c'est *magis*, « toujours plus ». Leur devise : *Ad majorem Dei gloriam*, « Pour la plus grande gloire de Dieu ». Ils seront le fer de lance de « la Réforme catholique ».

Au mitan du siècle, Loyola avait manifesté le souhait de marquer le rayonnement de son ordre par l'édification d'une église. Il sollicita Michel-Ange qui, occupé par la

¹⁵ Voir son ouvrage *Rome au XVIIe siècle*, Hachette, 1975. L'historien est un spécialiste du fait religieux et de la Renaissance.

basilique de Saint-Pierre (les deux églises sont contemporaines), refusa. Le Gesù finalement sera financé par le Cardinal Alessandro Farnese (l'un des fils de Paul III) qui imposa son architecte, Vignola¹⁶. L'église est imposante pour bien manifester l'importance de l'Ordre, mais elle est sobre pour respecter l'invitation ignacienne « à choisir le Christ pauvre de préférence à la richesse, les opprobres avec le Christ plein d'opprobres plutôt que les honneurs »¹⁷. Son architecture répond à la vocation d'évangélisation de l'Ordre, d'où une nef à large vaisseau, et sans bas-côtés, pour rassembler, une chaire bien visible, avec un abat-son qui concentre la parole du prédicateur. Elle est dépourvue de décoration pour ne pas distraire le fidèle ; la voûte de sa nef est nue, tout comme sa coupole (toutes les nouvelles églises de Rome en comportent une désormais) qu'animent seulement des nervures qui reprennent celles du dôme extérieur. Ainsi se présente-t-elle à son achèvement, en 1582. Celle-ci va constituer un archétype décliné ensuite dans le monde entier, dont l'économie architecturale répond étroitement à une conception bien précise de la nouvelle foi conciliaire, mais en aucun cas à une esthétique propre à l'Ordre jésuite. Parlant de leur modèle ecclésial, les Jésuites n'emploieront jamais que la formule à la fois modeste et vague : *nostro modo* : « selon notre manière de procéder ». Quant à la décoration de leurs sanctuaire, rien.

Tout change dans la seconde moitié du XVII^e siècle, lorsque Gian Paolo Oliva, nouveau Général de l'ordre, désirent que le Gesù reflétât désormais le triomphe de l'Eglise et de l'Ordre, commande à Baciccio¹⁸, « star » du baroque romain décoratif, de peindre à fresque la nef et la coupole de l'église. Le Bernin, son collègue et ami, lui suggère un « Triomphe du nom de Jésus ». L'église prend alors l'aspect qu'on lui connaît aujourd'hui : envolées mouvementées, effets spatiaux de perspective, illusionnisme atmosphérique, jeux d'ombre et de lumière, profusion d'allégories,

¹⁶ Le pape Paul III, né Alexandre Farnèse en 1468, fut fait cardinal-diacre par le pape Alexandre VI dès l'âge de 25 ans, avant même d'avoir reçu les ordres, ce qui explique qu'il ait pu avoir 4 enfants. Elu pape en 1534 sous le nom de Paul III, il les combla de faveurs comme l'avaient fait d'autres papes pour leurs neveux. D'où le terme accusateur de « népotisme ». Une bulle de 1567 interdira ces pratiques. Jacopo Barozzi (1507-1573) dit Vignola, architecte et théoricien de l'architecture, disciple de Vitruve. Il succéda à Michel-Ange comme architecte de Saint-Pierre.

¹⁷ In *Les Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola, Paris, éditions du Cerf, 2008.

¹⁸ Baciccio, Giovanni Battista Gaulli dit (1639-1709). L'artiste travaillera à la réalisation de ce décor de 1672 à 1683.

obsession de l'image peinte ou sculptée où qu'on porte les yeux¹⁹. Le saint n'est pas moins exalté que le Christ, concept insupportable à Malraux, dont la figure monumentale recouverte d'argent et juchée sur un socle de lapis-lazuli écrase le fidèle de son luxe tapageur. Mais c'est à Sant'Ignazio, deuxième grande église romaine dédiée au fondateur de l'Ordre, que l'art du trompe-l'œil atteint son sommet. Toujours sur le thème de l'apothéose, le Père jésuite Andrea Pozzo y représente sur un plafond plat, mêlant espace réel et géométrie virtuelle, des houles triomphantes aspirées par un vertigineux empyrée. Le mensonge de l'ivresse recouvre la messe. C'est à cette orgueilleuse et tapageuse dérive tardive que se résume pour l'écrivain le baroque religieux. La mutation tridentine de la foi, il est clair que Malraux ne l'a pas comprise ou plus exactement qu'il s'est refusé à la comprendre. Significativement, sa bibliothèque personnelle est muette sur le sujet alors qu'elle regorge d'ouvrages savants sur la foi et la civilisation médiévales²⁰. Vide éloquent. Il *faut* que l'art soit métaphysique, qu'il se rattache d'une manière ou d'une autre au sacré, et à un sacré de bon aloi. Or, en Occident, il n'en est pas de plus authentique que celui du Moyen-âge. D'où le triste constat des *Ecrits sur l'art* sur « l'affaiblissement de l'âme chrétienne » après la scission de la Chrétienté par la Réforme, « la tiédeur » qui s'ensuivit, « le flamboiement médiéval » remplacé par « une piété séculière ». Feignant d'ignorer les faits (quid ainsi du scandale des *Indulgences* déclencheur de la colère primordiale de Luther, par exemple ?), télescopant l'histoire mais, nous le savons, celle-ci est congédiée dans *Les Ecrits sur l'art*²¹, Malraux fait succéder à « la conquête gothique toujours inachevée du divin » qu'un Mantegna parvenait encore à concilier avec sa passion de l'antique et son idéal humaniste, « la pieuse fête jésuite »²², fielleuse formule dont chaque terme choisi fait mouche. Le succès d'une congrégation emblématique

¹⁹ L'effet produit est celui d'une coupole portée par des colonnes, ouvrant sur un ciel sans fin. Ce « tour de force » fut réalisé en 1685.

²⁰ On pourra s'en convaincre en se reportant à *La Bibliothèque de Malraux*, Pléiade V.1292-1307. Surprise, mis à part les ouvrages d'art généralistes, ses ouvrages documentaires passent directement de la Renaissance au XIXe siècle.

²¹ Voir à cet égard la Préface de *L'Irréel* de 1974, PL.V, 365, et, p. 1399, la note de l'éditeur qui l'accompagne. Celle-ci démontre qu'en réalité la position de Malraux est (heureusement) plus complexe : d'une part, l'artiste ne peut être exclu de l'histoire, puisqu'il n'existe qu'en raison du conflit qu'il entretient avec ses prédécesseurs. D'autre part, en art toujours, l'histoire n'existe selon lui que fondée sur des valeurs, principe qui permet de mieux comprendre les libertés qu'il prend avec elle. Il existe donc une histoire de l'art qui refuse, exclut la chronologie. Paradoxe tout malrucien qui élimine d'emblée toutes les critiques des spécialistes patentés de l'art, et surtout, invite le lecteur à situer *Les Ecrits sur l'art* dans le champ original et encore inexploré d'une création inédite.

²² VS. 553.

d'une « nouvelle » chrétienté, a métamorphosé l'univers inquiet, intime et métaphysique de la foi en un rituel collectif et festif outrageusement dévot, engendrant ainsi un abâtardissement du sacré et de sa représentation.

Il n'est pas sûr que les jésuites campés de la sorte ressemblent aux soldats d'Ignace de Loyola, ceux auxquels le fondateur de l'Ordre lançait : « Ite, omnia incendite ! »²³. Derrière la virulente condamnation d'un art déserté du sacré qu'ils auraient promu, se fait entendre aussi la vieille haine séculaire des Jésuites héritée de Pascal dont Malraux se sentait si proche, de l'« odieux homme noir » de la libre pensée stendhalienne, des « Messieurs de Loyola » du pharmacien Homais²⁴. Rappelons encore l'anticléricalisme combattant de *L'Espoir*, et gardons à l'esprit qu'en dépit de son éducation religieuse, c'est dans une France combiste d'une intransigeante laïcité que le jeune Malraux fit ses débuts dans la vie²⁵.

Malraux eût aimé « que le baroque religieux unît la force de Michel-Ange à la suavité de Raphaël ». Or, l'art qui advient, prenant à contrepied la doctrine protestante et les grands murs nus de ses temples, se donne d'abord comme mission de séduire. L'idée est que si la religion a été donnée aux hommes *pour les sauver*, il faut la rendre hospitalière. Comment ? En parlant à leurs sens plutôt qu'à leur raison et en frappant leur imagination pour mieux sidérer leur entendement. En les immergeant ainsi dans une représentation « illusionniste » du sacré censée figurer l'harmonie chrétienne et l'optimisme que proclame la doctrine catholique revue et corrigée. Le peintre, ou le fresquiste, ou le sculpteur, est dès lors invité à humaniser l'univers du sacré en l'idéalisant. Exemple : les figures masculines ressembleront à d'athlétiques héros insérés dans une nature « réelle » mais parfaite, comme ces personnages des Carrache accomplissant l'histoire sainte : fuir en Egypte, faire des miracles ou subir martyre voire

²³ « Partez, embrasez tout ! »

²⁴ A propos de cette haine du jésuite, précoce, superbement orchestrée par Pascal qui a diabolisé l'Ordre, citons ici Voltaire, peu suspect d'indulgence à leur endroit, dans *Le Siècle de Louis XIV* : « Les Jésuites ont eu comme tous les autres ordres des casuistes [...] mais, de bonne foi, est-ce par la satire ingénieuse des *Lettres provinciales* que l'on doit juger de leur morale ? C'est assurément par Bourdaloue, [...], par leurs missionnaires. Rien de plus contradictoire que d'accuser de morale relâchée des hommes qui mènent en Europe la vie la plus dure et qui vont chercher la mort au bout de l'Asie et de l'Amérique ».

²⁵ La loi de 1905 interdit l'enseignement à toutes les congrégations.

crucifixion, sans cesser jamais d'être beaux, sains, en plein accord avec ce qu'ils font ou subissent, parmi la sereine et idyllique nature qui les entoure²⁶. Quant aux saintes, elles pourront ressembler à des actrices en proie à la violence de leurs sentiments ou saisies d'extases à peine ambiguës, comme la fameuse Thérèse du Bernin que la flèche d'un ange juvénile, sosie d'Eros, fait se pâmer sous les yeux de la famille Coronaro commanditaire de l'œuvre, aux premières loges du chœur de Santa Maria della Vittoria²⁷. « Qu'on imagine Sainte-Thérèse devant sa statue par Le Bernin... », ironise l'écrivain. Le monde religieux n'est plus suggéré, comme le préconisaient Bernard de Cîteaux ou Suger (« on manifeste l'inexprimable, on ne l'exprime pas » écrit Malraux traduisant leur pensée), mais « rectifié » par un art d'essence théâtrale, d'une grande intensité suggestive mais qui tourne le dos au sacré. *Les Voix du silence* l'appellent « art d'assouvissement », soit un « art » qui met sa puissance créatrice non au service des valeurs de la condition humaine, mais des sensations. Celles-ci étant par nature liées à l'instant, leur « consommateur » ne peut donc qu'être soumis à la succession, à l'accumulation d'impressions délectables qui ne visent qu'à faire de lui « l'habitant comblé d'un univers absurde »²⁸. Un « anti-art » en fin de compte, le vrai restant toujours lié à la durée, sinon à l'éternité²⁹, ignorant ou incapable de faire accéder à « la transcendance esthétique », cette troisième dimension qui rend « présent » ce qui n'est pas de l'ordre de la mort. « Comme le sexe et comme le sang, comme les usines à rêves », contrairement à ce qu'il veut faire paraître, c'est du côté de la mort qu'il faut raisonnablement situer l'assouvissement.

Malraux voit en outre dans cet art fortement idéologique et bénéficiaire des moyens et des ambitions démesurés du pouvoir ecclésiastique, autre tare, un « art de propagande ». Le rapprochement avec l'expérience vécue lors de son voyage en URSS de 1933, une vingtaine d'années avant les *Ecrits sur l'art*, donne un relief et une saveur d'intemporalité à son procès du baroque religieux. A l'occasion du premier Congrès des

²⁶ Ludovico Carrache (1555-1619), élève du Tintoret avait fondé à Bologne, avec ses deux cousins, l'*Accademia degli Incamminati*, première Académie de peinture italienne, qui se proposait d'allier l'observation de la nature à l'imitation des maîtres. L'académisme italien va donc codifier désormais la mimésis, peste de l'art selon Malraux.

²⁷ Ce mode d'expression religieux rencontre en effet l'art contemporain en plein essor du « théâtre à machines ». Le Bernin s'occupait de celui des Barberini.

²⁸ VS.771.

²⁹ « Nous sentons qu'en Grèce et à la Renaissance, les hommes furent d'accord avec des dieux et non réduits à leur propre assouvissement ». VS. 769.

écrivains qui s'était tenu à Moscou en août, il n'avait pas craint de prononcer une mercuriale contre l'art officiel, reprise ensuite dans la revue *Commune* sous le titre : «*L'art est une conquête*». Le style de l'artiste soviétique apprivoisé par le Communisme y est assimilé à celui du peintre au service de l'Eglise. Voici que le baroque religieux préfigure « la question du réalisme soviétique ». Les peintres russes continuent, ni plus ni moins, la peinture « pieuse ». Le thème sera développé et amplifié dans ¹e *Discours au Congrès pour la liberté de la culture* prononcé à la Salle Gaveau le 30 mai 1952 : « Avec l'arrivée du client, on vit sortir les nouveaux portraits des cardinaux. Ils avaient été jadis des figures de confession ; ils ressemblaient maintenant à des portraits d'acteurs ; les portraits de maréchaux allaient bientôt venir ». Et encore : « C'est une erreur fondamentale sur la nature même du génie qui a imposé au marxisme la confusion entre *production* et *création* – entre une œuvre asservie et une œuvre inventée. Enfin : « Asservir l'art est avant tout *imposer* un style, plus précisément substituer à la recherche du style qui est la vie même de l'art, la convention ou la séduction, car l'art subit mille contraintes, se nourrit de plusieurs, et meurt d'une seule »³⁰.

Création artistique et création religieuse cessent donc d'être indissolubles avec « la peinture pieuse » du début du XVII^e siècle. C'est de ce divorce que naît, pour Malraux un phénomène qui s'apparenterait, pour reprendre la formule de Gérôme à propos des peintres impressionnistes, « le déshonneur de l'art »³¹. Résumée en effet à quelques beaux décors vulgarisés à l'infini, juge-t-il, cette esthétique de la fiction privée d'âme (« d'où le caractère profane de cet art qui se voulait si religieux »³²) envahit toute

³⁰ Pl. IV. 1239. On notera ici à quel point concernant la dictature du style en art, une même veine pamphlétaire anticommuniste anime les pages *des Voix du Silence* et le *Discours au Congrès* lui-même repris de celui du Congrès de Moscou. On ne s'en étonnera pas. La révolte, pour Malraux, est au cœur de toute création et *Les Ecrits sur l'art* s'inscrivent donc bien dans la continuité de son œuvre. Le parti communiste, d'autre part, est en 1952 est encore profondément stalinien et directement lié à l'URSS. Le *Discours au Congrès* va jusqu'à l'estocade révélant l'existence du goulag pour les artistes contrevenants : « Le client, quand il est dialecticien, a de bons arguments, mais il a aussi son goût, et il advient que ce soit le goût qui envoie en Sibérie, plus que l'argument ».

³¹ Jean-Léon Gérôme (1824-1904), peintre « pompier », mentor de Napoléon III et de l'Impératrice Eugénie au Salon de 1864 (ou 65 ?) où quelques toiles impressionnistes avaient été admises pour la première fois dans un salon officiel, refusa d'aller plus avant en déclarant : « Ici commence, Sire, le déshonneur de l'art français ».

³² VS. 289.

l'Europe. Les grandes monarchies la récupèrent et s'y insinuent ; les abeilles des Barberini ou les chiffres des rois s'affichent aux coupoles : papes, rois et reines, tels qu'en eux-mêmes, mènent le train des assomptions.

La fiction historique peut bien se substituer à la fiction religieuse, il s'agit toujours, en plus d'être magnifique, de plaire et de convaincre. Les Académies décrètent une beauté « en soi », née de l'exclusif imaginaire antique et enseignent des règles incontournables pour l'atteindre. La peinture de chevalet n'échappe pas à cet art formaté. Manquent ce qu'il appelle l'« incarnation » (référence permanente au sacré) et la métamorphose, c'est-à-dire « la transformation particulière que l'artiste, quel qu'il soit, se sent obligé d'imposer au monde pour parvenir à le traduire »³³ Aucune différence pour Malraux, à partir de là, entre la peinture qu'il appelle « jésuite » et celle d'un Greuze ou d'un Boucher³⁴. En l'absence d'un traitement qui fait sens, « transcendantal », ne barguignons pas, le sujet importe peu s'il s'agit toujours d'assouvir et de séduire, c'est-à-dire de s'adresser aux sens. A la place de la *communion*, la représentation de la piété familiale du *Paralytique et ses enfants* et le nu aguicheur de *Mademoiselle O'Murphy* ne sollicitent qu'une égale *complicité*.

« L'honnête homme » du XVII^e comme « l'homme de qualité » du XVIII^e et du XIX^e, contempteur de toute peinture antérieure à Raphaël, ne cherche dans l'art qu'une fiction de qualité qui fasse son bonheur. « Est belle la peinture qui plaît à tout homme sincère et cultivé ». Entre Diderot et Stendhal, Malraux, à cet égard, ne choisit pas. « L'âme sensible » du premier « s'abandonne à la discrétion de son diaphragme »³⁵ quand l'autre s'entiche du Corrège « pour la finesse et la complexité de son expression des sentiments féminins »³⁶. Les mêmes louanges, fait-il remarquer, « pourraient s'appliquer mot pour mot à une grande actrice ». Autrement dit, l'homme cultivé apprécie « la fiction de qualité » en fonction du spectacle qu'elle lui suggère, ici, « la

³³ In [Réponse à l'enquête du journal «Monde » sur « Emile Zola et la jeune génération » (1929). Pl. VI. 227.

³⁴ « Les scènes de genre de Greuze sont l'héritage direct des peintres jésuites ». VS. *Musée imaginaire*, 289.

³⁵ Expression que Diderot lui-même prête à l'un de ses personnages du *Rêve de d'Alembert*. Voir Diderot, Philosophie, tome I, Paris, Laffont 1994, coll. Bouquins, 660.

³⁶ VS. 290.

représentation réaliste d'agréables portraits ». Pas davantage d'indulgence pour les peintres néo-classiques pourtant si hostiles à la gesticulation baroque. Dans leur registre impassible, Ils auront sacrifié aux mêmes dieux théâtraux. Simplement, au lieu de les choisir dans la tragédie jésuite, ils les auront empruntés à la tragédie classique.

Il faudra attendre Manet pour voir l'agonie de la fiction. L'illusionnisme baroque aura donc, selon notre auteur, marqué le début d'une décadence de l'art qui s'achèvera, malgré la revendication des artistes romantiques à créer un monde autonome du réel, dans l'immense cimetière de l'académisme du XIX^e siècle.

Le baroque religieux vénitien cependant fait exception. « A Venise tout est vénitien », disait le Président de Brosses. La magie de la ville, à laquelle l'écrivain consacre dans *La Métamorphose des dieux*³⁷ un pur poème, n'est certainement pas étrangère à ce point de vue. L'immense fresque du Paradis brochée par le Tintoret pour le Palais des Doges, ou son imposante *Crucifixion* de la Scuola San Rocco, « un camaïeu d'orage hostile au réel », en font foi. L'artiste ne cesse jamais d'y demeurer un créateur. Affaire de pinceau, invention aussi et surtout d'une couleur spécifique, irréaliste, et d'une lumière « qui n'est pas celle du soleil », une *surlumière*: « Voici, écrit Malraux, tantôt dans un espace plus vide que l'air, tantôt dans un espace troué par la lumière, comme la brume de nos villes par l'électricité, l'envol des figures baroques : le « coup de lumière est né », le projecteur arbitraire qui fait sonner la couleur qu'il frappe »³⁸. Le théâtre d'un surmonde lyrique et magnifique devient « la plus saisissante mise en scène ». Les « grandes machines » qui seront bientôt condamnées à Rome sont donc exaltées à Venise. Le Père Pozzo il est vrai, n'est pas le Tintoretto et l'orgueilleuse « sonorité impériale » romaine, si insupportable à l'écrivain, bien étrangère à l'aristocratique concert de la cité de Giorgione. L'hommage enfin, rendu au peintre par l'écrivain, pour être l'auteur de « la seule majesté *parée* qu'ait connue le christianisme »³⁹, concilie, ô merveille, le baroque de la Sérénissime avec le sacré. Le Quintocento vénitien aura tenu cette gageure. Même art de la métamorphose avec la

³⁷ *Irréel*, VII. 605 et suivantes.

³⁸ VS. 606.

³⁹ VS. 680.

madone de *L'Assomption* peinte par Titien pour les Frari. La couleur de cette Vierge rouge, gigantesque⁴⁰, au visage profane, aux cheveux défaits, sans attributs religieux, n'appartient pas au réel, elle est la couleur d'une forme qui n'a rien à voir avec son intensité, qui assume une fonction. Sa matière picturale n'est pas seulement une « riche matière », elle est un style au service d'« un cantique exalté ».

Comme il y a un baroque dévoyé, il y a donc un baroque positif. Toutefois, sauf à Venise, c'est à la marge, dans le secret du génie rebelle qu'il s'élabore. Malraux en produit quelques exemples remarquables d'« inventions parallèles »⁴¹ dont le parcours singulier s'élabore à la fois à l'intérieur et contre un baroque consensuel.

Le Greco⁴² d'abord, doublement cher au cœur de l'artiste pour l'avoir découvert adolescent dans certaine galerie de la rue Vignon où il stagnait, faute d'acquéreur, puis à Tolède, pendant la Guerre d'Espagne, dans la ville qu'il s'était choisie⁴³. *Les Voix du silence* proposent quelques démonstrations visuelles particulièrement éloquentes sur le travail de « métamorphose » de l'artiste⁴⁴.

Les dates du peintre coïncident avec celles du Maniérisme, mouvement artistique intermédiaire entre la Renaissance et le Baroque, deux styles qui se rejoignent sur certains aspects pour s'écarter sur d'autres : ainsi, pour faire court, même goût de la mobilité, de l'instabilité, de l'exagération des formes, de l'énergie tendue vers le sublime, mais, pour le Maniérisme, une accentuation de certains effets comme la torsion des corps (obsession de la figure dite *serpentina*, dessinant un S), le recours fréquent aux codes et aux symboles renvoyant à un art plus aristocratique, l'usage de tons volontiers acides et crus, hérités de la Sixtine, la quête d'un irréel stylisé jusqu'à l'onirisme et qui par là tourne cette fois résolument le dos au baroque romain. « Leur art

⁴⁰ Cette *Assomption* de 1518, une huile du jeune Titien de 8 mètres de hauteur effraya d'abord le prier des Frari qui fut tenté de refuser l'ouvrage. La ferveur populaire, masculine en particulier (les hommes accouraient de partout pour l'admirer et, dit-on en tombaient amoureux sur le champ) contribua à le faire changer d'avis.

⁴¹ VS. 604.

⁴² Greco (Domenikos Theotokopoulos dit Le) Candie, 1541-Tolède 1614.

⁴³ Des Grecos inconnus ont été découverts au fond des églises de Tolède en 1936 pendant la Guerre d'Espagne, écrit Malraux dans *L'Espoir*.

⁴⁴ VS. 653, 654, 655, 656.

[...] est à celui du Vatican ce que les tournois sont à la guerre... »⁴⁵, heureuse formule qui rend parfaitement le « climat » du Maniérisme.

Le peintre a représenté à plusieurs reprises *Le Christ chassant les marchands*. Malraux en retient trois versions, la première, dite de Venise, la seconde, dite de Rome, la troisième, dite de Tolède. Il ajoute un quatrième cliché, un trucage photographique de l'œuvre qui met en évidence ce que le peintre a éliminé. Quand Le Gréco arrive à Venise de sa ville crétoise de Candie alors sous protectorat de la République de Venise, il est vraisemblablement peintre d'icônes. Mysticisme et stylisation des figures sont dans son héritage, avec une palette figée. A Venise, sous l'influence de Bassano et du Tintoret il découvre une couleur et un éclairage et aussi le décor. L'enchevêtrement dramatique d'un groupe centré autour de la figure du Christ dont « les lignes s'emmêlent comme des algues sur des rochers » se détache sur un fond d'orange qu'encadre une architecture à la grecque. Deux figures à l'avant semblent rapportées. La toile romaine produit une image simplifiée de la même scène. L'architecture y est beaucoup plus présente, elle ordonne tout le fond. « Le lustre s'est éteint », tous les petits détails dont raffole la peinture vénitienne, coffret, cage où s'entassaient des caillies, ont disparu. Les petits éros vénitiens sont devenus des enfants. Troisième version vingt ans plus tard à Tolède, le schème a complètement changé. Le décor architectural, avec ses colonnes tronquées des deux tiers paraît en voie d'effacement. La figure dansante du Christ, au centre et en pied, règne, menaçante, devant une table renversée. Quasiment plus de perspective, plus de personnages au premier plan. « L'intrusion du génie » est passée par la simplification, idée chère à Malraux qu'il tient peut-être de Picasso. En tout état de cause, fait remarquer l'écrivain, il s'est frayé son chemin « sans adjonction, ni observation ni copie ». L'expérience est réitérée avec deux *Crucifixions*, l'une du Louvre, l'autre de l'Art Museum de Cincinnati. La première apparaît entre deux figures, celle du donateur et d'un clerc. Le corps dévié du Christ se détache sur un fond d'orange semblable à un marbre veiné : « Comme si le peintre parvenait à maintenir le dessin baroque du mouvement en supprimant ce dont il est né : la recherche de la profondeur », écrit Malraux. L'économie de la scène, en revanche, reprend celle des retables médiévaux ; on pourrait même, pastichant Malraux la juger « pieuse ». Dans *La Crucifixion* américaine, le Christ est une torche vivante et le marbre veiné, plus allusif,

⁴⁵ Méta. 552.

perdure, mais Tolède a pris la place des donateurs dans une lumière d'apocalypse. Œuvre méta physique, testamentaire, qui démontre, comme la précédente, à quel point la recherche picturale de l'artiste et sa vie spirituelle auront été intriquées, comment sa carrière de peintre finit aussi par rejoindre sa formation byzantine initiale.

Caravage »⁴⁶ est un « anti-Greco ». Il s'agit pour lui de substituer à l'illusionnisme pompeux du baroque régnant un réalisme poétique populaire⁴⁷; peindre, dans un registre dramatique, quelque chose comme « une « Bible des pauvres ». Que l'image produite rende immédiatement sensible la *crise*, au sens grec (*krinein* : séparer, juger) c'est-à-dire le moment décisif où l'événement symbolique, le « conflit », diraient les psychanalystes, livre sa vérité juste avant son dénouement. L'effroi sacré de Paul désarçonné sur le chemin de Damas, l'étonnement incrédule de Matthieu désigné du doigt par le Christ, la déclinaison de l'ultime douleur sur les visages de *La mise au tombeau*. Un naturalisme luministe éloigné du « beau sujet ». Sans « effet spécial » de lumière en effet, point de Caravage. Une lumière jamais naturelle, artificiellement ménagée par l'intention du peintre à l'intérieur d'un lieu clos et destinée à la fois à pathétiser le sujet traité autant qu'à éclairer, à proprement «mettre en lumière», son sens. En quoi il serait plus juste de parler d'un ténébrisme. C'est à ce traitement particulier de la lumière, emprunté au Titien, que Le Caravage devra pour partie sa prolifique descendance. Baroque, le Caravage l'aura probablement été plus qu'il ne le voulait. Par son goût démonstratif de la dramaturgie, par son penchant romain pour les chairs sculpturales⁴⁸, par sa volonté enfin d'humaniser la foi.

Malraux vante « la richesse d'une couleur épaisse », « une pâte onctueuse » qui n'appartient qu'au génie. Un génie auquel il est au demeurant loin d'adhérer et qui paradoxalement concentre, grossis à la loupe, les aspects du baroque qu'il réproche le plus. L'individuation des personnages d'abord, trop profane, qui interdit *la communion*.

⁴⁶ Caravage (Michelangelo Merisi dit Le). Circa 1571- 1610.

⁴⁷ Le peintre a particulièrement travaillé pour la Congrégation de l'Oratoire fondée par Philippe Néri (1515-1595), un ordre presque aussi florissant que celui des Jésuites, orienté vers le soin des pauvres, des malades et des infirmes. Le Caravage a réalisé pour l'autel de la Chiesa Santa Nuova, sanctuaire des Oratoriens, une *Mise au tombeau* maintenant à la Pinacothèque du Vatican.

⁴⁸ Malraux développe à ce sujet une intuition séduisante mais invérifiable selon laquelle l'invention de l'*Hercule Farnèse* au Forum et du Laocoon dans la Domus aurea de Néron, sur le Palatin, a contribué, en ces temps d'enthousiasme archéologique naissant, à construire dans l'inconscient papal, une image hyperbolique du sujet. On sait aujourd'hui que l'*Hercule Farnèse* avait été placé, après sa découverte, à l'entrée du Palais dit Farnese, le palais de Paul III, (Francesco Buranelli, Gazette de Drouot, 7 janvier 2011).

En choisissant de représenter dans ses toiles les figures « pasoliniennes » de ses compagnons, le peintre en évacue d'emblée le sacré. « *Trouble* gloire du Caravage », « art [...] mainteneur d'une poésie italienne et *trouble* »⁴⁹, insiste-t-il. Malraux finalement n'accepte pas davantage que nombre de contemporains du peintre les pieds sales des pèlerins de Sant'Agostino de Rome et le ventre hydropique de la Vierge morte du Louvre⁵⁰. Un réalisme « brutal » qui, dit-il, « pressent Courbet ». Quid alors du sacré ? Passons maintenant sur la gesticulation prédicante, (que de poses concertées et de bras levés chez ce peintre !) pour en venir à une spécificité plus « caravagesque », son ténébrisme, que réfute également Malraux⁵¹. Caravage en effet parie d'un côté pour le réalisme mais de l'autre, il éclaire sa peinture d'une fausse lumière⁵², une contradiction qui le renvoie à l'illusionnisme théâtral et de nouveau à l'« apodictique », à l'opposé même de son objectif affiché : « Ses fonds d'ombre sont là pour sa lumière ; sa lumière pour ce qu'elle éclaire ; ce qui est éclairé, pour devenir plus réel que le réel, pour prendre plus de relief, de caractère ou de drame »⁵³. « Le moins cohérent des grands peintres », ajoute-t-il un peu plus loin. La messe est dite.

Peu d'artistes pourtant auront exercé pareille influence. Malraux ne cite pas les « caravagistes » français, un Vouet, un Blanchard, un Jean de Boulogne ou un Sébastien Bourdon, peintres aujourd'hui reconnus qui manifestement ne l'intéressent pas. Ils appartiennent à la grande coupe sombre qu'il taille dans la peinture française. Trop peu originaux de toute manière, au regard de leur modèle⁵⁴. Il cite en revanche Ribera qu'il préfère à son maître : « d'un réalisme plus brutal mais moins individualisant, une gesticulation plus prudente, un emploi moins complexe mais plus assuré des couleurs

⁴⁹ VS. 604- 605.

⁵⁰ *La Madone des pèlerins* et *La mort de la Vierge* datent de 1605-1606. Selon Poussin, Le Caravage « aurait détruit la peinture ».

⁵¹ Incidente : le lecteur de *L'Espoir* est frappé par la technique « caravagesque » de son auteur dans « la scène du musée de Santa Cruz » (Ire partie, chapitre IV), Pl. II, p. 169 et suivantes). L'ensemble du chapitre peut être comparé à un tableau « où la lumière et l'obscurité semblent bel et bien tranchées par les coups de pinceau du Caravage ». (Paul-Raymond Côté, *Les techniques picturales chez Malraux*, Sherbrooke, Naaman, 1984, p. 115).

⁵² Sur cette technique de la « Camera oscura », par commodité, on pourra se reporter à l'article homonyme fort bien fait de *Wikipedia* sur « La Toile ».

⁵³ VS. 632.

⁵⁴ Sans doute l'auteur pense-t-il à eux lorsqu'il écrit ceci : « Le singulier alliage du Caravage, qui semble inséparable de la personnalité de celui-ci, passe dans toute son impureté au génie près chez ses imitateurs ». VS.621.

sombres, une austérité ardente à quoi s'accordait une lumière dominée... »⁵⁵. Le miracle du caravagisme aura été d'inspirer en marge de la peinture « reconnue », grâce à *la métamorphose*, un certain nombre de génies épigones, « les inventions parallèles » que nous avons évoquées plus haut⁵⁶. La Tour est peut-être le plus emblématique d'entre eux, qui lui emprunte ses personnages, ses décors, ses fonds sombres, son rouge et jusqu' à son éclairage parent du sien, pour aboutir à un art diamétralement opposé. Même phénomène concernant Vermeer, puis Rembrandt qui lui aussi saura faire muter l'ombre caravagesque et créer un univers « où la lumière et l'ombre semblent des moyens musicaux »⁵⁷. Gare cependant, « L'art maudit commence avec la vieillesse de Rembrandt ». Maudit, Le Caravage le fut aussi à sa manière de son vivant, et dès le début de sa carrière, à 26 ans, après le refus de *Saint-Matthieu et l'ange* pour l'autel de Saint-Louis des Français⁵⁸. Hors-la loi certes, parce qu'il joue du couteau, mais pour s'insurger aussi contre l'hypocrisie morale et picturale de son temps. Jusqu'à l'interdiction de séjour, l'errance et les commandes de hasard qu'il ne peut honorer qu'en allongeant ses couleurs. Il faut aussi attendre 1915 pour que La Tour renaisse : treize tableaux seulement identifiés à ce jour, en attendant que le hasard des greniers et des inventaires après décès n'en ressuscite d'autres. Enfin, « l'artiste à peine connu sous le nom de Vermeer » de *La Recherche du temps perdu* est dans toutes les mémoires.

A l'évidence, le Baroque créateur ne s'arrête pas pour Malraux aux descendants du Caravage. « Ce qu'a de cursif sa première écriture, dit-il de Goya, n'est pas étranger à l'écriture baroque : même hostilité au contour, même goût des accents. Mais pas des mêmes accents »⁵⁹. Van Gogh à son tour voit « son dessin forcené » qualifié de « baroque ». A ce compte, Grünewald l'est aussi aussi : « C'est à la lumière des pauvres bougies dont Van Gogh déjà fou entoure son chapeau de paille pour peindre dans la nuit le *Café d'Arles*, que reparaît Grünewald », lit-on dans le *Musée imaginaire*⁶⁰. Un recensement précis de l'épithète dans *Les Ecrits sur l'art* en ferait sans nul doute

⁵⁵ VS.605.

⁵⁶ Voir p. 13.

⁵⁷ VS. 713.

⁵⁸ La fameuse *Vocation de Saint-Matthieu* se trouvait dans la Chapelle Contarelli de ladite église. Ce chef de file connaîtra l'une des plus longues éclipses des « oubliés de la peinture » puisqu'il faudra attendre, suite aux travaux de Robert Longhi et d'Adolfo Venturi, l'exposition de Milan en 1951 pour le redécouvrir vraiment.

⁵⁹ *Saturne*, Préliminaires, Pl. IV 21.

⁶⁰ VS. *Le Musée imaginaire*, 263.

émerger d'autres qui s'ignoraient tels et auxquels on n'avait pas pensé. C'est que le monde pictural n'obéit pas à l'histoire mais à la communauté des artistes rebelles à leur temps, à ces irréguliers que l'unité des *formes* qu'ils inventent fait seules se rejoindre. « L'opposition traditionnelle du baroque et de la stabilité perd sa force lorsque nous découvrons sous le déchaînement du Greco, de Grünewald et de tels Tintoret une puissance ordonnatrice parente de celle que cachent *La pourvoyeuse* ou *La Lettre d'amour*, lorsque les traits de fer de Van Gogh, même rougis au feu de la démence, nous atteignent comme la cristallisation de Cézanne »⁶¹.

⁶¹ VS. *La Monnaie de l'absolu*, 832.