***Présence d'André Malraux sur la Toile*, article 190, octobre 2016**

Revue littéraire et électronique de <www.malraux.org> / ISSN 2297-699X

Françoise Theillou **Inédit**

LA TROUBLE GLOIRE DE CARAVAGE

Lorsque Malraux achève *Les Voix du silence*, Caravage est « à la mode ». Le peintre, redécouvert au début du XXe siècle par l'éminent historien d'art et collectionneur Roberto Longhi[1], fait alors l'objet de maintes études et connaît la consécration en 1951 avec la grande exposition de Milan, *Caravage et ses disciples,* organisée par son « inventeur ». Malraux ne s'y rend pas. Coïncidence avec la sortie de son propre ouvrage ? Pas sûr.

Dans *Les Voix du silence*, plus centrées sur la création artistique que *La Métamorphose des dieux* soucieuse d'établir une sorte de « généalogie » de l'art*,* Caravage figure en bonne place, à la charnière de la Renaissance maniériste et du XVIIe baroque[2]. L'art de la rupture, ici la densité du réel substituée à l'idéalisation baroque, une touche : « l'épaisseur onctueuse d'une pâte modelée par le pinceau », un « style » (sans lequel il n'est point d'art pour notre auteur) qualifié de « monumental » et apte à produire « quelques figures magnifiquement simplifiées », une poétique, tous ces éléments qui participent du « génie », le mot finit par être lâché par trois fois, Caravage en est crédité.

A l'éloge pourtant succède presque aussitôt la critique. Malraux en effet, procédant, selon son habitude, par comparaison, rapproche Caravage de La Tour, au

---

[1] Roberto Longhi (Alba, 1890 - Florence, 1970). Il a consacré sa thèse universitaire à l'artiste en 1911.

[2] Le peintre est étudié dans le chapitre III des *Voix du silence, La Création artistique*. Les citations de cet ouvrage sont empruntées à l'édition de «La Pléiade» : *Ecrits sur l'art*, t. I, in *Œuvres complètes*, t. IV, éd. de J.-Y. Tadié, 2004 : abrégée ici VS-OC4.

profit du second[3]. Quoique les deux peintres usent d'« inventions parallèles », ils aboutissent à un art opposé. L'un crée « un art fragile et recueilli qui unit l'homme à Dieu » quand l'autre, croyant pouvoir convertir le réel en sacré, n'aboutit qu'à un idéalisme baroque qu'il croit avoir abandonné et qu'il confond avec la spiritualité. Question de tempérament. Caravage en fait est un peintre de la chair et de la réalité beaucoup plus qu'il ne pense. D'où le reproche d'incohérence qui lui est fait, du besoin de recourir à un pathétique forcé et gesticulatoire et à un luminisme jugé par Malraux, artificiel[4]. Sa « gloire » est finalement« trouble », d'où le titre de cette étude, tout comme sa poésie qualifiée également d'« italienne » et d'« héroïque », pas vraiment des épithètes louangeuses. Malheur à la peinture, l'alliage contradictoire de cet art passe dans toute son « impureté »[5] chez ses successeurs.

Ce réquisitoire surprend. *Mutatis mutandis*, il renvoie aux raisons avancées par l'Eglise pour refuser un certain nombre de tableaux d'autel de Caravage, comme l'étonnante *Mort de la Vierge* du Louvre[6] (ill. 1). La démonstration est encore plus claire par l'image : sont présentées, en regard, dans *Les Voix du silence,* le corps gonflé au visage boursouflé de la Vierge (sans doute une prostituée repêchée d'une noyade) et la juvénile Sainte Irène de La Tour, l'œil humide et les mains offertes[7] (ill. 2 et 3).

Les Ecrits sur l'Art n'auront pourtant jamais de cesse d'affirmer, comme Pierre Bourdieu trente ans plus tard, que toute révolution artistique est l'œuvre des « hérésiarques qui en sont les prophètes » [8]. Qui pourrait mettre en doute que le Caravage en soit une figure emblématique quand il rappelle que les apôtres n'étaient pas des Princes du Sang, que les pèlerins qui se rendaient à Lorette ne se présentaient pas à

---

[3] La Tour (1593-1652). Selon Malraux, le peintre découvre Caravage « à son apogée ». Indirectement cependant, La Tour n'ayant pas fait « le voyage à Rome ».

[4] Léonard de Vinci utilisait déjà la *camera oscura* et le jeu des lentilles. Ceci pour illustrer la sévérité du jugement de Malraux : « 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 ». VS-OC4, 612.

[5] VS-OC4, 621.

[6] Commandé en 1601 pour l'une des chapelles privées de *Santa Maria della Scala in Trastevere*, le tableau fut refusé par les moines de l'église, des Carmes déchaussés. Rapidement célèbre, il fut alors acheté par Rubens pour le Duc de Mantoue qui dut accepter de l'exposer à Rome avant qu'il ne rejoigne la galerie ducale. L'œuvre passera ensuite dans la collection de Charles Ier d'Angleterre, puis, par l'intermédiaire du banquier Jabach, dans celle de Louis XIV, d'où sa présence au Louvre.

[7] « Comme une Pallas de pitié », écrit Malraux. (VS-OC4, 620).

[8] Pierre Bourdieu, *Manet, une révolution symbolique,* Paris, Raisons d'agir/Seuil, coll. « Cours et Travaux », 2013.

la Vierge après avoir pris un bain chaud, que la foi pouvait toucher un usurier dans un tripot où il trafiquait avec les louches compagnons du peintre ? Qui oserait lui reprocher que la lumière y fût sourde, une lumière de soupirail, et les vitres obstruées, pour que rayonne le doigt miraculeux, *surnaturel*, pointé vers Matthieu[9] (ill. 4) ?

Tout semble se passer comme si Malraux achoppait lui-même sur le conflit qu'il dénonce chez Caravage, le réalisme au service de la représentation du sacré. Le réalisme, condamné à la mimèsis et prétendant hisser la peinture du trivial à la hauteur du sacré, la forme finit par contaminer le fond, vouant la transfiguration à l'échec. Hérésiarque l'artiste oui, à la manière expressionniste d'un Rouault, par exemple, mais pas hérétique. On ne badine pas avec l'absolu[10].

Des *Voix du silence* à *La Métamorphose,* jusqu' aux entretiens filmés avec Jean–Marie Drot, tout à la fin de sa vie, le dénigrement se poursuit. L'art du Caravage devient une « manière longtemps triomphante » où se perd « l'accent de la corrosion »[11], même si, lorsqu'il se réfugie à Syracuse, ses dernières œuvres « annoncent ce qu'eût pu être un Rembrandt sans âme »[12]. Malraux lui reconnaît d'avoir, en même temps que Venise, organisé autour de lui la peinture de la Renaissance, mais ce n'est que pour mieux l'« escamoter » – le terme lui appartient – et avec lui tout le baroque romain, à l'avantage de ses collègues vénitiens chez qui il veut voir, s'appuyant sur Cézanne, la naissance de la peinture moderne[13]. Un escamotage légitimé, selon lui, par la médiocrité de la descendance du peintre : au cinéaste Jean-Marie Drot s'étonnant que Caravage n'occupe pas une plus grande place dans *L'Irréel*, cette réponse catégorique : « Le Caravage est évidemment un grand peintre, je l'escamote parce qu'il ne mène pas à une grande transformation de l'Occident[14] ». La petite quinzaine d'occurrences de

---

[9] Le Caravage l'emprunte à Michel-Ange, à la scène de *La Création* au plafond de la Chapelle Sixtine. Nous ne sommes pas près d'oublier le recueillement religieux, le silence d'au-delà des mots d'une poignée de visiteurs un soir d'hiver, devant la chapelle Contarini éclairée.

[10] Nous renvoyons à ce sujet à l'essai de Jean-François Lyotard, *La chambre sourde,* éditions Galilée, 1998. « Les œuvres d'art peuvent encore nous foudroyer de leur stridence, elles sont les chambres sourdes de l'absolu », y lit-on.

[11] VS-OC4,.688.

[12] *La Métamorphose des dieux,* dans *Ecrits sur l'art*, t. V, in *Œuvres complètes*, éd. d'H. Godard, 2004, p. 612.

[13] Voir le chapitre VII «Venise» de *La Métamorphose des dieux,* poème sur poème.

[14] Jean-Marie Drot, *Promenades imaginaires en Hollande avec Rembrandt*. On aura remarqué que des *Voix du silence* à *La Métamorphose*, le jugement de Malraux sur Caravage se durcit. Le point de vue des deux œuvres diffère, la problématique de la *Méta.* adoptant plutôt une perspective diachronique : comment les œuvres, toutes les œuvres, s'inscrivent-elles d'abord dans leur temps, quelles sont les lignes

Caravage dans *La Métamorphose* ne renvoient pour la plupart en effet, et brièvement encore, qu'à son réalisme, souvent en lien avec Courbet, et à l'appui de la thèse selon laquelle « il n'existe pas de grand réalisme en peinture ». Rebelle, selon Malraux, à la *métamorphose*, celui-ci finit, au terme d'une longue décadence du goût, avec « les pompiers », gloires officielles d'un empereur d'opérette, ou sous les espèces de l'esthétique soviétique, esclave de la propagande d'un tyran.

Retour à l'histoire du peintre, telle que la recherche moderne la reconstitue. Arrivé à Rome de sa Lombardie natale au tournant du siècle, en 1592, semble-t-il, Caravage entre dans l'atelier d'un des peintres le plus à la mode, le Cavalier d'Arpin, protégé du pape Clément VII, tenant du maniérisme, un « romanesque mythologique» (Malraux) fait de grâce et d'élégance, héritier du Parmesan et du Primatice, tel que nous pouvons l'appréhender dans *La Galerie François Ier* de Fontainebleau. L'artiste entre dans la cité pontificale lesté d'un solide bagage. Mis tôt en apprentissage chez un peintre lombard réaliste et luministe, mais élève intermittent, il a voyagé à Florence où il a pu étudier Masaccio et Giotto, à Bologne où travaillaient les Carrache, à Venise où nocturnes et richesse de la couleur se conjuguent au plafond de San Rocco. Il a pu aussi observer la manière familière dont un Jacopo Bassano, à cheval sur le naturalisme lombard et le chromatisme vénitien, amateur de nocturnes aussi, traitait les scènes religieuses. Sans doute ne faut-il pas négliger non plus le contexte historique et idéologique dans lequel le peintre est initié à son art. Milan vit alors sous l'autorité morale d'un archevêque, rédacteur du Concile de Trente[15], qui entend contrôler les images à destination du public en incitant les artistes à se mettre au service des plus déshérités.

Son maître romain lui fait peindre des fruits et des fleurs. La *Corbeille de fruits* de la Pinacothèque Ambrosienne de Milan (ill. 5), une toile difficile à dater mais

---

de fracture qui les font évoluer, comment certaines parviennent-elles pourtant à appartenir à la fois à leur temps et au nôtre dans une mystérieuse unité qui abolit le temps ? L'entretien, d'autre part, avec Jean-Marie Drot, date de l'été 1975, un peu plus d'un an avant la mort de Malraux. A l'automne précédent il a publié *L'Irréel*, la deuxième et dernière partie de *La Métamorphose.* commencée en 1955 et interrompue par ses fonctions ministérielles en 1958. Y figurent le fameux chapitre sur Venise et celui, si mystique, sur Rembrandt, un Rembrandt « écho de l'insaisissable qui ordonne les voix des dieux » et dont l'ombre des *Pèlerins d'Emmaüs* et des petits bras du *Bœuf écorché* « hante, pour la première fois l'insondable de l'Occident ». C'est donc juché sur les épaules du temps et de son œuvre encyclopédique que Malraux prononce ce jugement sans appel.

[15] Concile de Trente : 1542-1563.

assurément des débuts du peintre à Rome, fait figure de manifeste[16]. Les fruits sont avancés, les pommes tavelées, les grappes de raisin pendantes. On voit sur certaines feuilles trouées la trace des insectes parasites, d'autres, recroquevillées, achèvent de mourir. Le rendu du pourrissement à l'oeuvre est d'une impressionnante précision. Cette corbeille et ces fruits, nous les retrouvons dans le *Bacchus* des Offices (ill. 6) et *Le jeune Bacchus malade, Le jeune garçon à la corbeille de fruits* et *Le garçon mordu par un lézard* (ill. 7, 8, 9) tableaux de petit format appartenant à la même période. Le dieu de l'ivresse, parfois un autoportrait, est à leur image, mal en point. Il a les yeux lourds et cernés, la mine alanguie et le teint livide, verdâtre presque. Un drapé à l'antique laisse apercevoir une épaule grasse, à mille lieues des *kouroi* de la statuaire antique que les fouilles papales mettent au jour. On ne saurait plus nettement tourner le dos à Raphaël et à l'esthétique idéaliste de la première Renaissance. Le lézard mord l'adolescent travesti en dieu de la débauche comme le ver le fruit, et le serpent du jardin d'Eden la pomme qu'il empoisonne. Ces petits tableaux sulfureux font la joie des collectionneurs privés, cardinaux en tête : Scipione Borghese (il acquerra du Cavalier d'Arpin une des versions du *Garçon mordu par un lézard*[17]), le Cardinal Francesco Maria del Monte surtout[18], figure de proue du Concile de Trente (comme l'archevêque de Milan), « Eminence parmi les Eminences », mécène des arts et des sciences, collectionneur, et son commanditaire le plus important[19]. Caravage trouve en lui le protecteur qu'il lui fallait, et bien plus encore, un mentor. Del Monte en effet, érudit en théologie, va « former » son protégé et lui donner la culture religieuse qui lui permettra d'exécuter les grands tableaux d'autels qu'il se verra bientôt commander. Le Cardinal l'intègre aussi à sa « maison », lui octroyant selon les us et coutumes du temps, le port de l'épée, un cadeau empoisonné. Coup d'éclat, Del Monte parvient à obtenir du pape que la décoration de la Chapelle Contarelli, en l'Eglise Saint-Louis-des-Français confiée par le Saint-Père au pinceau du Cavalier d'Arpin, soit attribuée à Caravage[20]. Ici

[16] L'oeuvre fut, comme tant d'autres, « redécouverte » par Pietro Longhi en 1919. Elle passait auparavant pour une nature morte des Pays-Bas.
[17] Il en existe deux (Musée des Offices à Florence et National Gallery à Londres).
[18] Francesco Maria del Monte, 1549-1627.
[19] Il est aussi le protecteur du Bernin.
[20] Le cardinal Matthieu Cointerel était français. Il avait œuvré aux côtés de Catherine de Médicis pour la réfection de l'église dont il avait offert la façade. On lui avait fait don en échange d'une chapelle intérieure à son nom italianisé, Contarelli. Décédé en 1585, il avait couché sur son testament son souhait de dédier ladite chapelle à son saint patron, Matthieu, un vœu que ses légataires universels tinrent à honorer, acceptant de signer un contrat avec Caravage.

commence la gloire du peintre. Nous sommes en 1599. L'œuvre sera achevée en 1603 : trois grandes toiles, dont *La Vocation de saint Matthieu.*

On n'avait jamais rien vu de tel. De toute l'Italie et de l'Europe entière, les jeunes artistes affluent à Rome devenue La Mecque de l'art : un Orazio Gentileschi le plus ancien des caravagesques, puis sa fille Artemisia[21], Rubens, puis Vouet, puis Velasquez, tous futurs peintres de Cour, et d'autres, plus modestes, espérant seulement participer aux chantiers pharaoniques lancés par les papes successifs, les cardinaux, les Ordres nouveaux nés de la Réforme tridentine. En 1606 cependant, à l'aube de cet engouement caravagesque, l'artiste doit s'enfuir de Rome, condamné par contumace par le pape Paul V à la décapitation. Sombre histoire aujourd'hui bien documentée : au sortir d'une partie de *pallacorda*, une sorte de tennis à quatre, Caravage, voulant émasculer son adversaire, souteneur notoire, pour venger une prostituée de ses amies, lui aurait tranché mortellement l'artère fémorale... alors qu'il était à terre. N'importe, le peintre invoquant « un crime d'honneur » n'hésite pas à solliciter la grâce du pape. L'ennui, c'est qu'il n'est que trop connu pour son goût des rixes, et que, pour faire bon poids, sa victime est le fils d'une puissante famille liée aux Farnèse. Obsédé par la décapitation[22] (ill. 10) et dans l'attente ardente d'une grâce négociée par le Cardinal Borghese, parent du pape Paul V, il choisit de se réfugier à Naples alors sous domination espagnole, où il échappe à la juridiction romaine[23].

Voilà donc un artiste perdu de réputation, jaloux de son art au point de crier sans cesse au plagiat, d'un orgueil professionnel que nous qualifierions aujourd'hui de paranoïaque[24], et qui sans avoir eu jamais d'«atelier », de *bottega* (« N'ayant pas eu de maître, écrit Roberto Longhi, il n'eut pas d'élèves. ») aura réussi à exercer une influence

---

[21] Artemisia Gentileschi (Rome, 1593 – Naples 1652). Redécouverte elle aussi par Roberto Longhi. « L'unique femme en Italie qui ait jamais su ce que voulait dire peinture… », écrivait-il à son sujet. A part une parenthèse anglaise, elle accomplit l'essentiel de sa carrière à Naples, aux côtés de Stanzione. Hommage lui a été rendu à Paris, au musée Maillol (avril 2012).

[22]La tête de Goliath dans le *David et Goliath* de la Galerie Borghese (1606-1607) est un autoportrait qui se veut répugnant. (Voir illustration 11). Il peindra cinq décapitations en quatre ans.

[23] Scipion Borghese, dit-on, lui aurait promis de s'entremettre s'il s'engageait à lui faire don de « tous » ses tableaux. Tel ne semble pas avoir été le cas. Le cardinal céda pourtant à la demande du peintre qui fut gracié en 1610.

[24] Citons ici Giovanni Baglione, un confrère avec lequel, il est vrai, il eut maille à partir : « Homme ironique et hautain, il disait du mal de tous les peintres passés et présents, si insignes qu'ils fussent, car il croyait que, grâce à ses œuvres, il les avait tous surpassés ». In *Le Vite dei pittori, scultori e architetti,* Rome, 1642.

inégalée sur la peinture occidentale de son temps. Il faudrait sans doute oser davantage : David se réclamera du Caravage dans *La mort de Marat* (ill. 12) et Géricault, et Delacroix. Le cinéma néo-réaliste italien aussi… et jusqu'à Martin Scorsese.

Aux yeux de Malraux, le caravagisme est pourtant une défaite. L'art du peintre s'y dégrade en « manière » et perd « l'accent corrosif de la création ». A tel point que le génie fondateur, confondu avec ses imitateurs, finit par disparaître : « Le Caravage a été enseveli sous ses disciples »[25].

La Villa Médicis a accueilli à l'automne 2014 une très étonnante exposition, *Les Bas-fonds du Baroque,* reprise à Paris au Petit Palais au printemps de l'année suivante. Ses commissaires ont choisi d'y montrer l'envers du décor d'une Rome catholique triomphante. Nous sommes dix ans environ après la mort de Caravage. La reconquête des fidèles par l'image sacrée à visage humain s'inverse. C'est Bacchus qui est l'effigie d'un monde interlope d'artistes qui annexent des églises paléochrétiennes vides pour lui rendre un culte. Les « catéchumènes » sont ondoyés au vin. Des artistes des Pays-Bas, familiers de la taverne et tenants d'un réalisme breughelien, se font une spécialité de la représentation de la débauche en s'inspirant d'un caravagisme outré réduit à ses procédés les plus élémentaires. Interdits d'accès à l'Accademia San Lucca, ils se regroupent en « guildes » plus ou moins secrètes, comme ces *Bentivuegels,* littéralement *Les oiseaux de la bande,* pour célébrer leurs mystères païens. L'un des nombreux mérites de l'exposition est de montrer que leurs oeuvres connaissent le même succès auprès des collectionneurs, hommes d'église ou laïcs, que les tableaux religieux. Elles sont simplement rassemblées ailleurs dans le palais, dans un espace plus confidentiel, celui des « curiosa ». Les Italiens surnommeront bientôt leurs auteurs « les *Bamboccianti* »[26].

Plus révélatrices encore, les toiles italiennes lubriques voire obscènes de l'exposition, comme Le *Jeune homme nu au chat sur un lit* (ill. 13) de Giovanni Lanfranco[27], grand peintre baroque originaire de Parme où il a travaillé pour les Farnèse

[25] VS-OC4, 686.

[26] « Bamboccio » ne signifie à l'origine que « pantin dégingandé », surnom donné à un *Bentivuegel* spécialiste du genre. Une « bamboche » désigne ensuite une scène de taverne avec de puissants effets d'ombre et de lumière, puis un spectacle truculent et nocturne.

[27] Giovanni Lanfranco (1542-1647). La toile date de 1620-1622. Elle appartient à une collection particulière.

avant de venir à Rome où il compte parmi les grands peintres religieux du temps. La filiation avec Caravage est ici beaucoup plus étroite, tant par le sujet que par la facture, bien que le peintre sorte de l'atelier des Carrache. Les yeux aguicheurs d'un jeune homme caressant un chat invitent le spectateur à venir le rejoindre dans un lit froissé, son « champ de bataille ». Les courtines derrière lui sont ouvertes, le linge qui cache son sexe renvoie au périzone du Christ, tel que la Contre-Réforme aime à le représenter, en parfaite santé, musclé comme un homme l'est dans la fleur de l'âge. Il n'est pas jusqu'aux cheveux-mi-longs qui n'autorisent la comparaison. Passons rapidement sur la toile de Bartolomeo Manfredi, *La Fica, «* la Figue » (ill. 14)*,* dont le geste obscène – le pouce glissé entre l'index et le majeur –, se passe de tout commentaire. Même Le Lorrain, qu'on imaginerait bien loin de ces dérives, peint une vue de Rome dans une lumière arcadienne, dominé par la toute neuve Trinité-des-Monts. Mais au premier plan, à l'ombre d'un portique antique, se déroule une scène de prostitution : la maquerelle, la fille et le client « négocient » (ill. 15).

Faut-il effectivement, dans ces conditions, penser avec Malraux que « toute l'impureté du Caravage – au génie près – passe chez ses imitateurs[28] » ? Cette représentation licencieuse en technicolor, par le gros bout de la lorgnette, de la bohème de la Via Margutta ne permettrait guère d'en douter.

Le peintre fera deux séjours à Naples, un premier de dix mois, de l'automne 1606 à juillet, le second d'un an, d'octobre 1609 à juillet 1610, tous deux marqués par la même violence homicide. Agressé le jour même de son débarquement en 1609, le peintre est ainsi laissé pour mort. Séjours néanmoins très féconds où, accablé de commandes, il choisit de peindre presque uniquement des scènes religieuses au luminisme violent sur un fond très noir, comme les fameuses *Sept œuvres de Miséricorde* pour la congrégation *Il Pio Monte della misericordia*, d'un dramatisme baroque exacerbé, qu'on peut toujours voir à leur place, du haut de la tribune de l'église.

Naples au XVIIe siècle est la capitale administrative de l'Italie du Sud, le plus grand port d'Italie, et le vice-royaume espagnol est le creuset de tous les flux migratoires issus du monde méditerranéen. Avec Paris et Londres, c'est l'une des plus grandes villes d'Europe. Jusqu'à la peste de 1658, sa population ne cessera de croître,

[28] VS-OC4, 621.

pour atteindre 500.000 habitants à la veille de l'épidémie, environ trois fois plus qu'à l'arrivée de Caravage. Cette période correspond à une évolution singulière et complexe de la peinture, qu'une exposition de cette même année 2015 au musée Fabre de Montpellier permet d'appréhender[29]. On y voit d'abord l'influence majeure d'un Caravage « universel » qui, bien avant qu'il n'arrive, a déjà tout changé : nouveauté des attitudes, des cadrages – dont le portrait à mi-corps –, de l'expressivité, refus de l'artifice dans une cité très marquée, au siècle précédent, par le maniérisme. On a aussi, à Naples, le culte des saints qu'on représente à l'envi d'une manière assez stéréotypée. Cependant, l'arrivée à Naples en 1616 de Ribera[30], « Lo Spagnoletto » après un séjour de dix ans à Rome, va marquer une première rupture. Son caravagisme très personnel conçu à l'intérieur d'une culture éclectique romaine aboutit à un naturalisme plus humain, moins théâtral, dans une pâte dense et souple, sans le clair-obscur sculptural ni la violence tragique du maître. Au mitan du siècle, une synthèse s'opère avec la montée d'un baroque sensuel et la vogue du portrait influencé par Rubens. La palette claire et le réalisme hostile au dolorisme de Vélasquez pourtant influencé et par Caravage et par Ribera qu'il vient y acheter pour son roi s'imposent également. Enfin, certains artistes, et non des moindres, un Salvatore Rosa, par exemple, ou un Guido Reni s'insurgent contre « une manière de peindre sordide et plébéïenne qui a fait de l'art le refuge de la vulgarité, ôtant toute dignité à la peinture ». L'on songe à la phrase assassine de Poussin arrivé à Rome peu après la mort de Caravage, et que Malraux ne manque pas de reprendre : « Il [Caravage] était venu à Rome pour détruire la peinture[31] ». Les commissaires de l'exposition du musée Fabre de Montpellier ont essayé de saisir comment, dans le sillage de Caravage et à travers des tensions qui s'opposent, un nouveau style, caractéristique de la cité parthénopéenne, émerge.

[29] Août-octobre 2015.

[30] Jusepe de Ribera (Jativa, v. 1588 – Naples, 1652) dit « L'espagnolet » en raison de sa petite taille. Il fut un des artistes les plus recherchés après Caravage. Il laissa, comme lui, environ 400 œuvres connues.

[31] Nicolas Poussin (Villers, près des Andelys, 1594 – Rome, 1665). Le peintre s'installa à Rome en 1624 et y vécut jusqu'à la fin de sa vie. Rappelons qu'il fut un des grands maitres du Classicisme français. Contre le colorisme de Rubens et de ses disciples, il réhabilitera le dessin et la composition. Il voulait, selon ses propres termes, peindre « la délectation ».

Nous proposons d'en étudier un exemple avec la *Sainte Agathe* (ill. 16), non pas de Massimo Stanzione, caravagiste notoire napolitain, mais de l'un de ses élèves, Francesco Guarino, originaire du petit village de Campanie Sant'Agata Irpina[32].

Au premier regard, un superbe portrait de femme à mi-corps, dont la *présence*, signe du génie chez Malraux, s'impose d'emblée au spectateur. L'héritage caravagesque saute aux yeux : réalisme, humanité, champ clos d'un savant clair-obscur, absence de tout élément « décoratif », et puis cette distance, cette désinvolture presque, qui va droit au sujet. Mais quid de ce linge blanc effrangé, bouchonné et maculé de sang frais qu'elle tient sur son cœur ?

La tradition iconographique venue du Moyen Age veut que les saints soient représentés avec les instruments de leur martyre. Santons naïfs de mille églises romanes, ils exhibent sereinement la plaie et le couteau. La théorie des saintes de Zurbaran, contemporain de Guarino, magnifie la tradition : les vierges (les lois romaines interdisaient de violer et de tuer les jeunes filles mais non de les torturer), défilent sans ostentation et le regard neutre, dans leurs habits intacts de brocard, l'une portant ses yeux sur un plateau d'étain, Marguerite s'appuyant sur sa houlette de bergère terminée par un croc, Agathe portant ses seins sur le même plateau d'étain que celui de Lucie[33] (ill. 17). Les pâtisseries siciliennes (Agathe est la patronne de Catane) proposent toujours de ces petits gâteaux meringués, en tous points identiques aux seins fragiles et juvéniles peints par Zurbaran.

La manière dont Guarino traite le sujet, à la richesse de l'étoffe près, est tout l'inverse. La sainte est une femme, patricienne, comme le suggèrent son port et l'étole de soie flammée qu'elle porte sur la chemise qui dégage l'épaule, et désirable. Elle renvoie à Titien, à ses *Vénus aux miroirs* et autres *Flora* que, de toute évidence, le peintre connaît[34]. A la pudeur mystique de Zurbaran répond ici une sensualité assumée, à la chaste offrande des seins idéalisés, la charpie pour étancher le sang d'une mutilation sexuelle qui vient d'avoir lieu. Seule l'impassibilité du visage sauve ou plutôt feint de sauver l'adéquation au sujet. Mais le peintre joue ici encore de l'ambiguïté : le stoïcisme

[32] Francesco Guarino (1611-1651?).
[33] Paul Valéry, originaire de Sète, et très tôt familier du musée Fabre de Montpellier également détenteur de la Sainte-Agathe de Zurbaran, appréciait particulièrement ce tableau.
[34] Un courant néo-vénitien sévissait à Rome à la même époque (1620-1650).

chrétien préserve la beauté du visage. Même ambivalence de la main négligemment pendante, au bord de l'entablement, à côté de l'étole appariée à la charpie. Même détachement aristocratique chez celle du dandy de *L'homme aux* gants[35]. Enfin on ne s'étendra pas sur la métonymie érotique du linge blanc taché de sang frais, irruption dans la contrée féminine, dans l'irreprésentable du sexe féminin. « Trouble gloire de Guarino» aurait encore écrit Malraux de ce tableau qu'il ne connaissait sans doute pas...

L'exposition du musée Fabre de Montpellier révèle donc l'apparition au mitan du XVIIe siècle, d'une peinture baroque originale. La leçon du Caravage n'est plus caricaturée. Digérée, intégrée au phénomène pictural, elle perd son caractère trivial, polémique ou dramatique. Conjuguée à d'autres influences et mise au service d'autres ambitions, elle participe à la recherche d'effets différents. La *Sainte Agathe* de Guarino témoigne parfaitement de cette évolution: les modelés sont adoucis, la touche brillante, le chromatisme restreint et raffiné, le pathos répudié, sacré et profane s'interpénètrent. « On ne saurait voir plus nettement la métamorphose qui bat comme le sang sous toute l'histoire de l'art »[36]. L'on pourrait reprendre ici la belle image appliquée à La Tour suiveur de Caravage.

Il apparaît que Malraux, à part quelques exceptions notoires dont nous avons déjà parlé, se désintéresse de la peinture du XVIIe siècle en général. Voyez *La Monnaie de l'absolu* : « A partir du XVIIe siècle, le hors-la-loi s'installe – chaque siècle davantage – aux pays de l'imaginaire »[37]. Toujours la même pierre jetée dans le même jardin. A quoi vient s'ajouter l'idée que l'art devient alors de plus en plus tributaire des hiérarchies ecclésiastiques et politiques. Seule exception dans le paysage artistique, Nicolas Poussin, « qui conçoit un art éternel auquel il entend appartenir » et se propose «de reconquérir *le* style sur les styles de l'illusion ». Programme « malrucien » du seul artiste français qui entreprit de débarrasser l'art du baroque, et qui « peintre ordinaire du Roi » préféra au servage doré de la Cour, la liberté de travailler à Rome jusqu'à sa mort.

Janvier 2016.

[35] Titien, *L'Homme aux gants* (circa 1620-1623), musée du Louvre.
[36] VS-OC4, 626.
[37] VS-OC4, 759.

ICONOGRAPHIE

1. *La mort de la Vierge* (1605-1606), Caravage. Musée du Louvre.

2-3. En regard dans *Les Voix du silence* (VS-OC4, 624-625) : Détail de *La mort de la Vierge* de Caravage et de *Saint Sébastien pleuré par Sainte Irène* de La Tour.

4. *Vocation de Saint-Matthieu* (1599-1600), Caravage.

Chapelle Contarelli de Saint-Louis-des-Français. Rome.

5. *Corbeille de fruits* (Entre 1594 et 1602), Caravage. Pinacothèque ambrosienne. Milan.

6. *Bacchus* (1593-1594), Caravage. Musée des Offices. Florence.

7. *Jeune Bacchus malade* (1593-1594), Caravage. Galerie Borghese. Rome.

8. *Jeune garçon à la corbeille de fruits* (*circa* 1593), Caravage. Galerie Borghese. Rome.

9. *Le Garçon mordu par un lézar,* Caravage. National Gallery. Londres.

10. *Judith et sa servante,* (1613-1614), Artemisia Gentileschi. Palazzo Pitti. Florence.

11. *David et Goliath* (1606-1607), Caravage. Galerie Borghese. Rome.

12. *La mort de Marat,* (1793)*,* Jacques-Louis David. Musées royaux des Beaux-Arts. Bruxelles.

13. *Jeune homme nu au chat,* (1620-1622), Giovanni Lanfranco. Collection particulière.

14. *La Fica,* (1615-1625), Bartolomeo Manfredi (ou entourage de).

Musée national du Palazzo Mansi. Lucques.

15. *Vue de Rome avec une scène de prostitution,* (1632), Claude Gellée dit Le Lorrain.

National Gallery. Londres.

16. *Sainte-Agathe* (Circa 1640), Francesco Guarino. Musée de Naples (Capodimonte).

17. *Sainte-Agathe* (1630-1633), Francesco de Zurbaran. Musée Fabre. Montpellier.