

Notre siècle est en tous domaines, et particulièrement en celui de l'art, coutumier des chocs brutaux, des bouleversements, des scandales et des révolutions. C'est la raison pour laquelle, soucieux de trouver des précédents à ses propres séismes, il mit tant de passion à redécouvrir le Caravage. Il ne nous est guère difficile, à nous qui avons si mal accueilli Cézanne, de comprendre l'accueil que reçut le Caravage et l'ébranlement qu'il provoqua dans le monde artistique d'alors. Nos révolutions éclairent la sienne et lui donnent son nom. Révolutionnaire, cet homme le fut et, peut-être, le premier en son domaine. Il bouleversa la création artistique dans ses moyens et dans ses fins. Dans le cinquecento déclinant, alors que l'Italie ne détourne encore qu'avec peine son regard de la lumière antique et que le maniérisme s'efforce de prolonger artificiellement une Renaissance agonisante, le Caravage refuse d'admirer, et même de considérer, les Raphaël et autres chefs-d'œuvre officiels. On lui montre Phidias, il désigne le peuple. On lui veut enseigner les canons de la beauté, ce sont les secrets de la réalité qu'il s'acharne à trouver. Qu'importent les impératifs de la beauté idéale à qui s'efforce de rendre le trouble et

verdâtre éclat d'un épiderme fiévreux? Qu'importent les canons éternels à qui n'est captivé que par l'humble splendeur du quotidien. Il refuse les maîtres, car ils ne peuvent lui apprendre à voir et cela seul l'intéresse : c'est là toute sa quête. En revanche, il ne tarde pas à avoir de nombreux disciples, des jeunes essentiellement, enthousiasmés par le renouveau qu'il apporte. Le scandale est grand chez les académiques tout à coup délaissés pour cet homme qui « méconnaît la dignité de l'art » et qui, pensent-ils, détourne les jeunes peintres des lois pérennes de l'art. C'est l'éternelle querelle née avec Socrate, entre ceux qui savent et ceux qui cherchent. Pour parfaire le scandale, ses moeurs sont des plus dissolues. Le maître n'est-il pas querelleur, vindicatif, porté sur l'alcool et même, peut-être, porté sur les jeunes garçons? N'a-t-il pas tué? Encore lui pardonnerait-on tout cela comme on l'avait pardonné à bien d'autres, à Duccio, au Perugin, à Cellini. Mais leur vie dissipée n'interférait pas sur leur art. Le Caravage, lui, non content d'être un habitué des tavernes mal famées et aussi des mauvais garçons, se permet de faire figurer ceux-ci et celles-là dans sa peinture. C'est cela surtout qu'on ne peut accepter.

On l'accepte d'autant moins que c'est à des saints et à des dieux qu'il prête en ses toiles ces corps de rustauds dépeints sans complaisance. A l'atteinte à la dignité de l'art, il joint celle à la dignité de la religion. Car les commandes proviennent d'églises, de monastères et les scènes demandées sont essentiellement de nature religieuse. Plusieurs fois, les autorités ecclésiastiques seront choquées par ses toiles et les refuseront. Il est inconvenant de faire de saint Matthieu un tel rustre et la robe de l'ange ne saurait être si transparente.

Léonard de Vinci lui aussi trouvait son inspiration dans les personnages de la rue. Mais il élevait ceux-ci à la hauteur des personnages de l'Histoire sainte. Une pauvre devenait la Vierge. Le processus est inverse chez le Caravage qui abaisse, lui, les personnages de l'Évangile à l'indignité de ceux de la rue. Cette fois, c'est la Sainte Vierge qui devient une mendicante noyée. Si bien que l'on a pu parler de l'évhémérisme du Caravage. Sans doute est-ce aller trop loin. Le Caravage n'a rien d'un libre penseur et s'il donne aux saints et au Christ des aspects « humains, trop humains », c'est moins pour croire que la folie humaine a fait

un miracle unique en Europe: L'emprise DU CARAVAGE SUR L'ESPAGNE

La façon crue de s'exprimer du Caravage a, en son temps, contaminé toute l'Europe. Après une exposition à Séville sur le caravagisme en Espagne et avant celle des caravagesques français qui va se tenir à Paris en février, une évidence s'impose : c'est en Espagne seulement que l'implantation s'est faite sans rejet — mieux, qu'elle a réussi au-delà de tout espoir.

par Gérard Barrière

La Vierge : l'auréole, trop mince, peut faire oublier l'épaisseur des chevilles, des « pieds sales », ont dit les contemporains. Rien n'est susceptible d'alléger ce corps qui réfute jusqu'à la possibilité même d'une proche Assomption; l'Eglise ne s'y trompa pas qui ne vit pas la Vierge en cette pauvresse et refusa le tableau, figuration d'un monde où sont exclus le sacré et le miracle.



Caravage : la Mort de la Vierge, vers 1604; 369x 245. Louvre/réunion des Musées nationaux.

des dieux de certains hommes que par un absolu refus de toute idéalisation. C'est que son goût, sa passion du réel ne peuvent que l'entraîner au goût du profane. Profanation il y a, c'est certain, mais au sens premier du terme qui n'implique point automatiquement le blasphème. Son Evangile n'est pas irrégulier et n'est irrespectueux que pour ceux qui mesurent — c'est fréquent à son époque — le degré de piété à celui du faste. Sa religion s'accommode mal du sacré, des symboles, des attributs divins (ses auréoles sont discrètes sinon inexistantes), des miracles, des grandes pompes et des cérémonies luxueuses. Sa messe n'est pas en latin; sa Bible est celle des pauvres, son Evangile celui du quotidien. N'oublions pas qu'à la même époque un saint Philippe Néri s'efforce de promouvoir en réaction aux causes de la Réforme une évangélisation plus simple, plus pauvre, plus dépouillée.

Mais cette « profanation » des saints personnages s'accompagne étrangement d'une sacralisation de la scène, de l'action. Et cela par le truchement de la lumière. Là aussi, le Caravage est révolutionnaire. Pour la première fois, du moins de manière aussi nette, aussi systématique, du moins avec un tel génie, la peinture fuit la lumière du forum, la lumière dans laquelle baigne l'action, la lumière des primitifs et des renaissants. Le Caravage enferme ses modèles dans la pénombre d'un sous-sol aux murs noirs. Puis il ouvre un soupirail par lequel se déverse un limpide et puissant rayon lumineux qui ne révélera, en les heurtant, qu'un visage, la saillie d'un muscle, le geste d'un bras. Tout le reste demeurera voué à l'obscurité. L'ombre règne et n'en émerge, mais en pleine lumière, que ce que le peintre a élu. Il a découvert qu'ainsi se transfigurent les visages. Peut-être sait-il que les fiancées de la Rome antique étaient présentées à leurs futurs maris dans le seul temple où la lumière se répandait de haut en bas verticalement : le Panthéon. C'était là qu'elles étaient les plus belles. Ce ne sont pas les visages caravagesques qui sont empreints de spiritualité, loin de là, mais la lumière qui les inonde. Cette lumière a d'autres proprié-



Caravage : la Conversion de saint Paul, vers 1600; 230 x 175. Eglise Sainte-Marie-du-peuple, Rome/Scala.

*L'histoire sacrée que le Caravage réduit
au niveau d'incidents quotidiens
prend en Espagne une dimension dramatique.*

Saint Paul : un soldat jeté à terre par son cheval. Sans le titre du tableau, l'idée ne viendrait jamais de voir saint Paul en ce soldat ni sa conversion en cette scène. La lumière est bien de celles qui n'éclairent que les drames sacrés, mais elle ne révèle ici qu'un banal incident de voyage.

Apollon : avec l'Espagne, même la mythologie païenne est empreinte de mysticisme. Et le cri effaré que Ribera prête au faune écorché vif par le dieu des arts, c'est celui même que nous attendons vainement de l'apôtre caravagesque. Ici la lumière n'est pas démentie par l'illuminé.

tés. En effet, ce clair-obscur intransigent, cette violence dans les jeux d'ombre, ce refus de tout dégradé qui apparaîtrait au maître comme un compromis et un affaiblissement, tout cela crée une mise en scène propre à un acte tragique. Mais d'acte tragique, nulle trace chez le Caravage. Et c'est précisément à cause de cela que Berenson a parlé d'incongruité et Malraux d'incohérence à propos du Caravage. L'éclairage est disproportionné à la pièce. Qu'importe si l'éclairagiste est génial, s'il n'applique son talent qu'à la mauvaise représentation d'une mauvaise pièce jouée par de médiocres acteurs. L'éclairage est tragique, la scène est grotesque. Pourquoi une lumière aussi pure, aussi violente, aussi mystique — aussi proche de l'illumination — si elle ne doit éclairer que deux pieds sales et une Vierge qui semble trouver l'Enfant Jésus trop lourd et n'éprouver rien d'autre que de la peine à le porter?

L'écart s'avère trop grand entre la fin et les moyens. La lumière, la sobriété du décor, la mise en scène nous promettent un drame : nous n'avons le plus souvent qu'une bouffonnerie paysanne ou, au mieux, une scène de genre bien traitée. Considérons la Conversion de saint Paul de Sainte-Marie-du-peuple. La lumière qu'on y trouve semble vraiment de la même nature que celle qui aveugla Saül de Tarse et le fit rouler dans, la poussière du chemin de Damas. On s'attendrait à trouver le visage effaré du saint, on espérerait être témoin de ce formidable éblouissement. Rien de cela. Saint Paul est déjà à terre et l'on entrevoit à peine ses traits stupéfiés. Quant à la lumière, d'origine indubitablement divine, elle n'éclaire que la puissante croupe et les flancs d'un robuste cheval. Ce n'est pas le « Saül, Saül, pourquoi me persécutes-tu ? » que nous croyons entendre mais, bien plutôt, l'énerverment d'un cheval qui hen-

nit, renâcle et racle la terre de son sabot. Ainsi tout laisse à penser que la chute du saint n'a d'autre origine que le mauvais caractère de sa monture. Interprétation réaliste et bien dans le ton d'un Caravage qui n'admet dans sa peinture ni miracle ni surnaturel.

Aussi n'est-ce pas cela que nous lui reprochons. Nous lui reprochons une lumière qui, elle, est surnaturelle et qui ne s'accorde donc pas avec le projet vigoureusement naturaliste, réaliste, qui est le sien. C'est ici que réside la dissonance, l'incongruité et l'incohérence. Trois mots qui caractérisent le Caravage, indépendamment du génie que tous reconnaissent à celui qui, parmi les premiers, s'efforça de peindre tout ce qu'il voyait.

C'est en Espagne et par l'Espagne que s'accomplira la véritable destinée du caravagisme. La vision caravagesque s'intégra aussi bien en Espagne qu'elle avait été mal accueillie en Italie. Rappelons



Ribera : Apollon et Marsyas, 1637; 180 x 232. Musée national de Saint-Martin, Naples/Scala.



Ribera : Saint Jérôme, 1646; 146 x 198. Galerie nationale,

Saint Jérôme : entre le Saint Jérôme du Caravage (ci-dessous) et celui de Ribera (ci-dessus) apparaît toute la distance qui sépare le naturalisme du mysticisme. Le saint Jérôme du Caravage n'est qu'un érudit appliqué à son travail. Celui de Ribera atteint la dimension sacrée.

Caravage : détail inversé du Saint Jérôme, vers 1608; 117 x 157. Cathédrale Saint-Jean, La Valette.



*Alors que le Caravage pratique
- avec quelques siècles d'avance -
le style du « cinéma-vérité »,
les Espagnols adaptent le caravagisme
à leur ardente spiritualité.*



Caravage : la Vocal' sa



Caravage : le Martyre de saint Pierre, vers 1600; 230 x 175. Eglise Sainte-Marie-du-peuple, Rome/Anderson-Giraudon.

Saint Pierre (ci-dessus) : une étude sur l'effort physique, c'est ainsi que le Caravage présente la crucifixion de saint Pierre. Il s'obstine, malgré ses ailes de géants, à ne pas quitter le réalisme le plus terre à terre. Aussi sa démarche paraît-elle quelquefois un peu grotesque.

Saint Pierre (à droite) : jamais le Caravage n'aurait fait cela. Et pourtant n'était-ce pas pour cela que semble fait le caravagisme? La spiritualité de Zurbaran tire le meilleur parti possible d'une lumière qu'il sait être celle de l'extase, de ténèbres qu'il a identifiées comme étant celles de la « nuit obscure ».



Zurbaran : Saint Pierre crucifié apparaît à saint Pierre de Nolasque, 1629; 179 x 223. Musée du Prado, Madrid.

Saint Thomas (à droite) : à l'inverse du Caravage qui avait fait de saint Thomas un pauvre hère, Velasquez élève ce hère à la sainteté (comparer avec le personnage de droite de la Vocation de saint Matthieu). Le génie de Velasquez réussirait à faire croire que la sainteté n'est qu'affaire de lumière. Saint Matthieu (ci-dessous) : non sans une certaine mauvaise foi, Berenson demandait à qui appartient ce bras tendu. De toutes façons la question est futile. Ce n'est pas le héros qu'il convient de regarder, mais celui qu'il désigne et appelle.



Velasquez : l'Apôtre saint Thomas, vers 1620; 95 x 73. Musée des Beaux-Arts, Orléans/galerie Maeght.



Ka vocation de Saint-Matthieu, vers 1593; 328 x 348. Saint-Louis-des-Français, Rome/Alinari-Giraudon.

qu'elle y était apparue tout d'abord comme essentiellement polémique, comme une insurrection, comme n'ayant d'autre but que de mettre fin aux radotages du maniérisme, à l'idolâtrie d'une Renaissance qui devait bien s'éteindre un jour. En Espagne les choses furent plus simples car ce pays n'avait pas eu (ou si peu) de Renaissance. On ne peut avoir à la fois une « reconquista » et une Renaissance. On n'a pas besoin du luxe d'un sang nouveau quand on se bat pour préserver le sien, pour sauvegarder sa civilisation des assauts d'un corps étranger. Les Espagnols n'avaient pas expulsé l'immense culture arabe pour, une fois chose faite, introduire en la maison des reliquats d'autres cultures étrangères, grecque et romaine. Ils n'avaient pas bouté Allah et son prophète hors de leur territoire dans le seul but de faire de la place pour Apollon. Une seule chose leur avait importé et leur importait toujours : préserver leur foi dans sa pureté et la propager de par le monde jusqu'aux lointaines Amériques. Et ceci avec d'autant plus de rigueur, d'austérité, d'intransigeance que cette foi avait été durement menacée.

Aussi lorsque Ribera rencontre à Naples le Caravage, sait-il reconnaître tout de suite en lui celui qui allait donner forme à la foi espagnole intransigeante, toute d'ombre et de lumière. Le Caravage en effet portait en lui, à un très haut degré, les deux éléments fondamentaux de la représentation castillane de la foi. A savoir l'aspect populaire, picaresque même, et l'aspect mystique. De plus la mystique italienne est diurne, elle est essentiellement celle du « Cantique

du soleil » du Poverello d'Assise. La mystique espagnole est nocturne à force d'éblouissement. C'est pourquoi elle allait si bien intégrer l'apport caravagesque. Dans une Espagne n'ayant donc jamais connu la Renaissance, le Christ et les saints n'avaient évidemment jamais eu le visage des dieux grecs. Ils n'avaient même jamais connu la moindre idéalisation sinon celle, accidentelle et orientale, que leur avait conférée le Greco. Écoutons Elie Faure : « La légende sainte est de l'histoire, de l'histoire actuelle. La Vierge est une femme du peuple, avec un enfant sale dans les bras, la Madeleine est une fille crasseuse, flétrie par la débauche et le malheur. Ils ont tous vu crucifier ou brûler l'hérétique, ils ont flairé le sang des bêtes que boit le sable ardent. Ils ont suivi aux traces rouges les charrettes nau-séabondes qui portent hors de l'arène des chevaux morts. Le saint se manifesta à l'Espagnol sous l'apparence du mendiant, de l'estropié, de l'aveugle aux yeux pleins de mouches. » On comprend dans ces conditions, que la « profanation » du Caravage, scandale en Italie, ait été si bien admise dans la catholique Espagne. Elle n'y avait rien que de très banal. Le second aspect que Ribera découvre chez le Caravage est l'Espagne mystique. Cette lumière, l'Espagne en avait besoin. Elle ne l'a pas trouvée seule, elle l'a découverte chez le Caravage. A celui-ci Ribera demande « comment rejeter dans les ténèbres tout ce qui n'exprime pas l'extase ou le désespoir ». Car c'était bien pour exprimer cela que semblait faite la lumière du Caravage. Et

c'était bien cela que les Espagnols recherchaient avidement à exprimer. C'est pourquoi leur rencontre fut des plus fécondes. Le caravagisme apportait à l'Espagne la lumière nécessaire à la mise en scène de ses arides et passionnés drames mystiques. La « nuit obscure » et le « ravissement de l'âme » peuvent enfin passer des écrits de saint Jean de la Croix à la peinture, celle d'un Ribera, puis d'un Zurbaran. Ce tragique divin qu'aurait dû envelopper le clair-obscur du Caravage mais qui n'existait pas dans ses toiles, les Espagnols en avaient eu de tout temps le sens et ils trouvaient enfin le moyen de l'exprimer. Il suffit de comparer la Pieta de Ribera avec la Mort de la Vierge du Caravage, ou mieux un Saint Matthieu de celui-ci avec un Saint Jérôme de celui-là, pour mesurer à quel point le Caravage trouva sa cohérence, en dehors de lui, dans ces Espagnols si fous de Dieu et si rigoureux que, pour eux comme pour lui, il n'existe rien hors des ténèbres et de la lumière. Le Caravage qui pour certains — dont Poussin — « était né pour tuer la peinture ».fécondait en fait la peinture religieuse espagnole. Fécondation. Germe. Grain. On pense précisément à la phrase fameuse de saint Paul : « Si le grain ne meurt... » Oui, car le caravagisme dut mourir dans ce qu'il était primitivement pour accomplir son destin en Espagne.

C'est au moyen de cette vision si farouchement étrangère au sacré et même à la spiritualité que l'Espagne redonna un surcroît de sacré et de spiritualité à la sienne. Cela est particulièrement visible chez un Zurbaran qui porta à son plus

Dans l'Espagne mystique, le caravagisme donne enfin la pleine mesure de sa force d'émotion.

Saint Sérapion : il prêcha l'Évangile aux musulmans, il mourut pendu par les poignets. Zurbaran sublime la scène. Voilà le caravagisme accompli, le voilà enfin chargé d'une mission à sa hauteur; il était fait pour raconter ce qui ne se raconte pas : le voyage au bout de la nuit de l'âme, cet instant où les martyrs, au plus profond de leurs tourments, se sentent totalement abandonnés, cet instant même où la lumière de la grâce les vient transfigurer pour l'éternité. Le caravagisme était fait pour l'ineffable et pour la tragique aridité de la mystique Espagne. Tout ce qui se peut raconter n'est pas digne d'une telle lumière.



Zurbarán : Saint Sérapion, 1628; 120 x 123. Wadsworth Atheneum, Hartford, USA; The Ella Gallup Sumner and Mary Carlin Sumner Collection.

haut degré la peinture mystique et monastique. Regardez son Saint François en extase ou son Martyre de saint Sérapion ou encore son Saint Pierre crucifié apparaissant à saint Pierre de Nolasque. On ne peut se retenir d'y voir des Caravage cohérents. Et pourtant jamais le Caravage n'avait pris avec le réel la liberté de représenter une vision. Son Saint Pierre crucifié, c'est avant tout une croix pesante que trois hommes peinent à dresser. Ce sont les cris de leurs efforts; pas question d'un ectoplasme léger flottant dans l'espace d'une cellule. Considérons les Martyres de saint Barthélemy par Ribera et de saint Sérapion par Zurbaran. Ces hommes souffrent. Le réalisme du Caravage n'allait jamais jusqu'à ce tragique dont les Espagnols font le centre de leur spiritualité. Les martyrs du Caravage ne semblent pas souffrir car son réalisme ne comprenait que la réalité physique et non pas la réalité psychologique. Le Caravage ne peignait que ce qu'il voyait et il n'allait pas martyriser ses modèles. Le tragique espagnol allait aussi redonner de la cohérence jusqu'au sein même du réalisme du Caravage.

L'influence du Caravage en Espagne allait trouver son aboutissement sinon tout à fait son terme chez Velasquez. Il était normal que celui — dont on a dit qu'il était « un oeil rien qu'un oeil » — ait été attentif à celui qui enseignait : « Regarder, rien que regarder. » La leçon que Velasquez trouve chez le Caravage, c'est qu'il faut peindre un oeuf au plat avec la même attention passionnée qu'un visage de femme. Velasquez prendra certes au Caravage ses

aspects picaresque et de « ténébroso » mais cela ne le retiendra que durant sa jeunesse. Toute sa vie, en revanche, il restera attaché à un Caravage que l'on avait à peu près ignoré jusque-là, au Caravage inventeur de la nature morte. Au Caravage qui trouvait l'essentiel dans le plus humble et toute la beauté du monde dans une corbeille de fruits d'automne. C'est sans doute grâce au Caravage que Velasquez sut que la peinture pouvait magnifier le monde. C'est chez celui qui avait été accusé d'atteintes à la dignité de l'art que Velasquez trouve la dignité de l'être, de l'objet vil. Les Italiens voyaient en Caravage celui qui avait dévalué la peinture en y faisant figurer des choses indignes d'elle; les Espagnols, Velasquez surtout, virent en lui celui qui réévaluait le monde en lui conférant la grâce de la représentation artistique. Les Italiens avaient vu le Caravage tel qu'il se croyait, les Espagnols les premiers le virent tel qu'il était, « tel qu'en lui-même enfin » le changeait l'histoire de l'art.

Et la course espagnole du caravagisme, cette profanation du sacré, allait s'achever chez Velasquez, chez cet homme qui aimait tant le réel qu'il le sacralisait, chez cet homme qui était si attentif au réel que sa peinture en devenait mystique tant elle était hommage, tant elle devenait « chair de la prière ». L'on était passé de la profanation du sacré à la sacralisation du profane. La boucle était bouclée et le caravagisme ne s'était réalisé qu'en s'étant nié, renversé. La « révolution caravagesque », « récupérée » par le génie espagnol, mourait en action de grâce.

*Velasquez a découvert l'« autre face »
de la vérité caravagesque :*

*il donne à la vie quotidienne
l'étincelle du sacré.*

Une cuisinière : Velasquez a compris la leçon du Caravage qui, par son art, annonçait qu'un jour la vérité sera rendue aux plus humbles, qu'un jour la peinture transfigurera le monde en l'ennoblissant jusque dans les moindres détails, qu'un jour sera sacré tout ce qu'éclaire le soleil ou la flamme. Ici, le cuivre devient métal précieux, l'oeuf au plat se fait festin, les pauvres deviennent paladins. Ce n'est pas un conte de fée. C'est le miracle de Velasquez, de la foi dans la vie. F I N





Velázquez : la Vieille Cuisinière, 1618; 99 x 128. National Gallery, Edimbourg/Fratelli-Fabri.