

ANNALES

ÉCONOMIES - SOCIÉTÉS - CIVILISATIONS

EXTRAIT

Librairie Armand Colin

103, boulevard Saint-Michel, PARIS, V^e

LE CARAVAGE ET SAINT FRANÇOIS

A Milan, au début de l'été 1951, une exposition a consacré la gloire d'un artiste dont Poussin disait « qu'il était venu pour anéantir toute peinture ». Elle a, d'autre part, attesté la force de ce courant caravagesque qui a déferlé sur l'Europe durant une génération : qu'il suffit de citer Velásquez, Terbruggen et La Tour.

Le commissaire exécutif de l'exposition, R. LONGHI, figure parmi les savants qui, depuis 1910 environ, ont compris l'importance du Caravage et de son école. Pour organiser sa *Mostra*, il a pris comme base les études capitales qu'il avait publiées, en 1943, dans *Proporzioni*. Il est rare qu'un savant ait la satisfaction de rassembler, tel un magicien, des œuvres dispersées à travers le monde et de les disposer librement selon le système qu'il a peu à peu construit et qui, tout à coup, devient une réalité tangible. Le catalogue de l'exposition, présenté avec autant de goût que d'esprit scientifique, demeurera comme un excellent instrument de travail, avec sa préface étincelante, ses notices qui ne négligent aucun point de vue, des illustrations abondantes, une bibliographie presque complète et un registre chronologique de textes habilement présentés, de façon à justifier la théorie de R. Longhi¹.

Mais la science est mouvante. L'exposition sera le point de départ de nouvelles discussions de dates et d'attributions. Au moment même où elle triomphait, des articles paraissaient qui remettaient en question l'évolution de l'artiste. Ils apportent la preuve qu'en histoire de l'art la critique de style ne suffit pas ; il faut aussi se référer à l'histoire. Certes, une salle annexe réunit, avec les livres qui parlent de lui, les principaux documents qui permettent de suivre l'existence du Caravage. Né en 1573, il va d'abord étudier à Milan de 1584 à 1588, puis à Rome où il devient célèbre, et trouve des protecteurs ; mais parfois ses travaux sont refusés ; il passe pour un « cervello stravagantissimo » ; querelleur, harcelé par la police, arrêté plusieurs fois, il sera libéré, en 1603, sur l'intervention de l'ambassadeur du Roi Très

1. *Mostra del Caravaggio e dei Caravaggeschi*, catalogo con 131 ill., Milano, Palazzo Reale, Florence, Sansoni, 1951, 1^{re} éd., avril ; 2^e éd., juin. — R. LONGHI, *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia*, et *Ultimissime sul Caravaggio*, *Proporzioni*, 1943, p. 5 et suiv., 99 et suiv.

Chrétien. Rien de grave pourtant, jusqu'à ce que, en 1606, il se batte en duel et tue son adversaire. Ce drame assombrit le reste de sa vie. Il fuit à Naples, à Malte, en Sicile, revient à Naples et débarque à Port'Ercole pour regagner Rome. En 1609, il y meurt misérablement.

Existence agitée, qui a justifié un film avec tavernes et palais, cardinaux et filles, rixes et poursuites, mais nous n'en connaissons, somme toute, que les crises soudaines. La vérité de quelques faits dispersés n'est pas une vérité profonde ; pour s'en approcher, il faudrait scruter davantage les milieux sociaux traversés par l'artiste et faire parler ses œuvres.

* * *

Dans des salles annexes, on avait rassemblé à Milan les œuvres secondaires ou simplement attribuées, des copies, et de nombreuses photographies : tableaux qui n'ont pu être exposés, œuvres au cours de leur restauration. On avait groupé des peintures ou des dessins de l'école milanaise à qui le Caravage doit sa formation. Le tout bien présenté, mais il eût été facile d'insister sur les précaravagesques, les lombards, les vénitiens ou les nordiques, et bon aussi de donner des exemples des tendances maniéristes et éclectiques du temps, pour suggérer que l'artiste révolutionnaire, s'il se dresse contre elles, n'est pas sans avoir subi leur influence. Un tel groupement n'aurait pu que souligner l'originalité du Caravage.

Elle éclatait dès la première salle qui réunissait les chefs-d'œuvre les plus anciens du maître, exécutés à partir de 1590. C'est d'ailleurs un gros problème que de déterminer si cette première période se concentre en cinq ou six ans, comme le croit Longhi, ou si elle atteint une décade. Le *Bacchus* qui accueille le visiteur n'est point une figure idéalisée, riche de souvenirs antiques ; c'est un jeune garçon, la tête couronnée de pampres, le regard noyé, qui lève une coupe de vin ; sur une table, au premier plan, des fruits et un carafon. Le même amour de la nature se lit dans des figures d'enfants, des corbeilles de fruits, une bohémienne disant la bonne aventure à un jeune gentilhomme. A la fois encombré et provocant, un *Repos pendant la fuite en Égypte*, avec un ange presque nu au milieu de la composition : mais le groupe de la Vierge et de l'enfant est plein de douceur et déjà l'inclinaison du visage, l'oblique de la nuque et de l'épaule bien dégagées forment un schéma que l'artiste ne se lassera pas de reprendre. Le paysage admirable de l'arrière-plan, comme les opulentes natures mortes d'autres tableaux, nous avertissent qu'il reste marqué par « la gracieuse majesté de la plaine lombarde, cette splendide corbeille de moissons, de fruits et de fleurs », dont Michelet dit la séduction pour les Français des guerres d'Italie¹. Mais il peint aussi la Madeleine repentante, assise sur sa petite chaise, modestement vêtue, semblable à une enfant du peuple, douce et triste.

Même s'il n'avait donné que ces œuvres, le Caravage nous aurait proposé une vision nouvelle du monde : l'amour de la nature et la vie terrestre avec ses bonheurs fugitifs, ses espoirs fragiles, ses craintes et ses remords.

1. MICHELET, *Histoire de France*, t. IX, liv. I, chap. II.

Il nous aurait laissé le souvenir d'un artiste possédé par l'amour de la vérité et de la réalité, ou plutôt du vérisme et du naturalisme ; il enveloppe d'une lumière éblouissante et douce les formes qui sont rarement durcies et attaquées par les ombres ; il aime des tonalités lumineuses plutôt qu'éclatantes, des couleurs jeunes, fraîches, raffinées : rose, bleu, jaune ; elles évoquent un peu les pastels du XVIII^e siècle, mais avec une énergie plus cuivrée.

De cet art heureux qui plaît à une société avide de jouissance, en répondant à un besoin de l'artiste, les salles voisines donnent d'autres témoignages. Le plus beau, le plus provocant est l'*Amour terrestre*, antérieur à 1603. Plus tardif, l'*Amour endormi*, de 1608, étendu à terre, très calme, noyé dans une pénombre brune, pourrait être pris pour l'enfant Jésus, s'il ne tenait une flèche : le feu de l'auteur s'est éteint, et avec lui son bonheur de vivre. Par contre, d'autres thèmes paraissent, d'autres œuvres agitées et parfois farouches, plus sombres et plus contrastées ; elles préludent ou font cortège à deux grands ensembles religieux : celui de la Capella Contarini à Saint-Louis des Français (*Saint Mathieu écrivant sous la dictée de l'ange*, *Vocation et Martyre du saint*) et celui de la Capella Cerosi à Santa Maria del Popolo (*Conversion de saint Paul* et *Crucifixion de saint Pierre*).

Ces décorations font l'objet de deux articles importants de J. HESS et de D. MAHON. Indépendants des recherches de Longhi, ils les contredisent¹ : l'histoire et les textes bouleversent les données que la critique de style croyait acquises et renouvellent notre connaissance des milieux du Caravage. Hess rappelle que la Capella Contarini est celle d'un Français, Mathieu Cointrel, né en 1519 près du Mans, qui servit Grégoire XIII, devint cardinal en 1583 et mourut en 1585 ; c'est après sa mort qu'elle fut aménagée ; on avait conclu d'un texte de 1590 que le Caravage avait reçu alors la commande ; Hess montre par des raisonnements et des rapprochements ingénieux, que les peintures se placent autour de 1600 et, interprétant d'antiques récits, il fait intervenir dans l'affaire le cavalier Marin qui, soigné dans le même hôpital que le peintre, l'aurait recommandé.

Mahon, lui, a retrouvé et publié le traité passé avec le Caravage en septembre pour la décoration de la chapelle de Mgr Cerosi. Notant que ce dernier a protégé l'hôpital qui avait recueilli le cavalier Marin et le peintre, il pense que l'écrivain a aidé l'artiste pour cette chapelle plutôt que pour l'autre, mais dans l'ensemble il accepte et même renforce le système de Hess.

Or, l'importance des hypothèses nouvelles est considérable. R. Longhi plaçait vers 1590 la première version du *Saint Mathieu avec l'ange* brûlée à Berlin en 1945 ; il datait des environs de 1593 la *Vocation* ; de 1595, le *Martyre* ; de 1598, la seconde version du *Saint avec l'ange*. Hess admet le même ordre des travaux, mais en les concentrant autour de 1600. Mahon allonge aussi la période heureuse jusque vers 1600 ; il place la première version du *Saint avec l'ange* vers 1599-1600, la seconde vers 1600-1601, époque où le peintre fait les peintures de la chapelle Cerosi qui mène à la *Descente*

1. J. HESS, *The chronology of the Contarelli chapel*, dans *Burlington Magazine*, juin 1951, p. 186 et suiv. ; D. MAHON, *Egregius in urbe Pictor : Caravaggio revised*, *ibid.*, juill. 1951, p. 223 et suiv. Du même, dans la même revue, sept. 1951 et janv. 1952, deux articles postérieurs à notre étude, qui, en se fondant sur les textes, datent l'ensemble de la chapelle de Cointrel de 1597 à 1601.

de *croix* exécutée vers 1601-1602. Plus tard (et c'est là que son système pourrait prêter le plus à contestation) c'est la *Vocation*, vers 1602-1603, et le *Martyre*, vers 1603-1604. Ainsi le Caravage serait venu tardivement à l'art religieux et aurait évolué lentement dans un crescendo dramatique. Les visiteurs de l'exposition auraient dû traverser plusieurs salles d'œuvres religieuses avant d'être admis devant le cycle de *Saint Mathieu* au lieu d'aller sans transition, comme par un coup de théâtre étonnant, des œuvres de la première période vers ce grand ensemble.

La fascination qu'exerce l'ensemble du *Saint Mathieu* s'explique d'abord par l'éclairage. Les visiteurs de 1951 n'oublieront jamais ces grandes peintures sur lesquelles le soir, dans la salle obscure, les projecteurs dardaient leur éclat, mais qui semblaient créer leur propre éclairage. Comme les Vénitiens, le Caravage bâtit son œuvre par la lumière et crée par elle formes et émotions. La *Vocation* a pour cadre une ruelle étroite, une cour profonde comme un puits ; les rayons du soleil caressent obliquement le mur extérieur d'une maison et les reflets qui partent du crépi doré, les poussières qui dansent dans l'air donnent à l'atmosphère une tonalité rousse. D'autres scènes se passent également en plein air contre de hauts murs sombres, d'autres encore ont pour cadre un espace clos, éclairé par une lumière latérale, et on sait que le peintre travaillait dans une cave éclairée par un soupirail. De toute façon, les êtres et les choses sont frappés de face ou de biais par la lumière, et marqués de reflets et de jeux croisés d'ombre et de lumière qui attestent une acuité visuelle extrême. Pour atteindre une vérité aussi foudroyante, une rigueur aussi scientifique, le Caravage a dû s'aider de procédés optiques, chambres noires, lentilles sombres, lunettes d'approche qui lui ont permis de mesurer avec précision les valeurs.

Grâce à ces effets surprenants, les êtres prennent relief et vie. Le second secret du Caravage est une « vertu » qui a frappé les contemporains. Elle est innée — mais, ici, très méditée et un peu trop visible, moins par maladresse que par défi. Et pourtant l'audacieux a cherché à désarmer la critique, il a peut-être atténué le contraste qu'il rêvait d'établir entre la *Vocation*, plus calme, claire et colorée, et le *Martyre*, plus dramatique et sombre ; dans la première scène, il a donné au Christ et à son compagnon des vêtements hors du temps ; dans le *Martyre*, il a encadré la scène centrale de personnages à demi étendus et presque nus, il a donné au bourreau une attitude de modèle, et fait paraître un ange selon les meilleures traditions. Longhi avait déjà fait allusion aux relations de Caravage avec Annibal Carrache, et Hess veut qu'il ait été influencé par la Galerie Farnèse. Il se peut. En tout cas, les spectateurs du *Martyre* ressemblent moins à des figures de Michel-Ange ou de Carrache qu'à des portefaix musclés, et l'ange comme d'autres personnages célestes, dans d'autres œuvres, toujours cambrés et allongés à l'excès, traduisent une tension inconnue des éclectiques. Quant aux figures vêtues à la mode du temps, elles sont plus animées et expressives que les précédentes. Tendances réalistes ou traditionnelles sont donc vivi-

fiées par une énergie que renforcent encore la technique et le coloris, et qui s'exagère parfois ; à preuve l'enfant, vêtu de blanc, très clair sur le fond sombre, qui s'enfuit en levant les bras, mais regarde en même temps le martyr et pousse un grand cri d'épouvante et de pitié. Le Caravage a peint d'autres figures hurlantes, la Méduse chantée par le cavalier Marin, le jeune Isaac que son père serre à la gorge au moment de le sacrifier, Goliath égorgé, mais criant encore de rage et qui est le propre portrait du peintre. Autant de figures qui disent la fuite et la crainte, la défaite et la mort. Autant d'images de l'impuissance. Autant de cris qui sortent des entrailles et qui expriment des émotions physiques, mais à peine des passions, et qui, malgré les thèmes des œuvres, n'entraînent pas à des sentiments religieux véritables.

L'émotion religieuse est-elle donc absente du cycle de *Saint Mathieu*, de même que l'antiquité restait étrangère au Bacchus ? On l'a cru et maints caravagesques s'y sont trompés. En fait elle existe, mais elle exige, pour être perçue, une attention qui lui donne plus d'autorité. Elle est mise en valeur par l'éclairage. Ainsi dans la *Vocation*, le Christ est bien le personnage essentiel, et non les joueurs atablés. Il se trouve à droite, comme en marge, entre le mur sombre et un compagnon anonyme, et la lumière fait surgir son visage émacié, puis plus loin sa main étendue ; la ligne lumineuse qui descend vers la gauche, vers le visage de saint Mathieu, domine ces signes, et renforce l'appel du Christ. Le vrai drame se concentre dans le mouvement des mains et dans les regards qui se croisent. La *Vocation* est à l'origine des drames des *Tenebrosi*, des *Reniements*, et des *Libérations* de saint Pierre, des scènes de corps de garde, jeux, beuveries et rixes, mais les artistes qui auront été fidèles à l'esprit du Caravage sauront, tel La Tour, dissimuler l'épisode capital, lui conserver son immobilité silencieuse et l'imposer pourtant par une lumière intelligente. Même démarche pour le *Martyre*. Au centre, le bourreau, géant haletant de férocité, la victime sans défense, les spectateurs effrayés : mais le vrai sujet est le miracle et non point l'atrocité bouleversante du supplice ; une zone verticale étroite rassemble les signes qui importent, le bras allongé de l'ange qui tend la longue palme, le bras du saint levé vers cette dernière et, de nouveau, les regards se croisent.

* * *

Si le cycle de *Saint Mathieu* révèle le sens du sacré, l'émotion religieuse marque aussi les tableaux de la Capella Cerasi peints vers 1600-1601. Cloué sur la croix, la tête en bas, saint Pierre garde sa sérénité, et les bourreaux restent humains, si occupés soient-ils à leur dure besogne. Quant à la *Conversion de saint Paul*, il est intéressant de la comparer à une œuvre du même thème connue depuis peu, une œuvre de jeunesse, confuse, bigarrée, qui permet d'apprécier les progrès de l'artiste vers l'équilibre : il l'atteint par le rythme tranquille des lignes aussi bien que par de nouvelles intentions. Le cheval énorme, qui domine Paul renversé à terre, s'efforce de ne pas le piétiner, et le saint tend les bras vers une vision que nous n'apercevons plus, alors que, dans la première version, le buste du Christ paraissait dans l'angle

du tableau, trop petit, trop serré. D'autres œuvres sont moins compliquées, l'émotion s'y exprime plus franchement. Peinte vers 1605, la *Madone de Lorette* est une jeune femme simplement vêtue qui se penche pour porter Jésus, mais aussi pour mieux voir ses adorateurs, pour être plus près d'eux. Les pèlerins sont gens du peuple, mais dignes et fervents, avec leurs mains jointes d'une élégance aristocratique et leurs visages confiants, celui de l'homme plus ému, celui de la femme illuminé de tendresse et de joie. Au même style, se rattachent trois tableaux qui n'ont pu être envoyés à Milan (et leur absence fausse le rythme de l'exposition) ; une *Descente de croix*, de 1602 environ (Galerie Vaticane) ; la *Mort de la Vierge*, peinte vers 1605-1606 (Louvre) ; la *Madone du Rosaire*, peinte à Naples vers 1606 (Vienne).

Ces œuvres sobres, émouvantes, dans leur réserve, d'une majesté presque classique, ont scandalisé, bien plus que le cycle de *Saint Mathieu* ou d'autres peintures du même genre. Dans un livre récent et très riche, Berenson¹ analyse les « incongruités » qui ont amusé les amateurs, excité les jeunes artistes, effarouché les religieux : clair obscur, réalisme, vulgarité des costumes et des attitudes des personnages dans les scènes sacrées. Rejet de la première version de *Saint Mathieu avec l'ange*, ce dernier étant jugé sans doute indécent ; refus des projets de la Chapelle Cerasi. Refus par le clergé de la *Mort de la Vierge* représentée comme une vraie paysanne, une vraie morte, costume misérable, ventre gonflé, pieds nus. A en croire Baglione, les paroissiens ne firent pas grand cas de la Madone de Lorette à cause des pieds nus du pèlerin et de la coiffe déchirée et sale de la dévote. Mais peut-être est-ce rester au bord du problème que de voir dans ces audaces naturalistes de simples « incongruités » artistiques. Le scandale a peut-être une autre origine. Ces gens du peuple sont élevés au-dessus d'eux-mêmes par la foi. La beauté morale et physique des êtres saints qu'ils contemplent et considèrent comme des exemples se reflète en eux, anoblit leur âme et transfigure leur apparence. Bien plus, la Vierge, les apôtres, les saints se font semblables aux gens du peuple pour être plus proches d'eux, plus familiers et secourables, plus faciles à imiter. Vues sous cet aspect, les créations du Caravage sont un témoignage précieux sur la piété en Italie autour de 1600 — ou plutôt sur une forme de piété qui étonne les officiels.

* * *

C'est là que les travaux les plus fins des historiens du Caravage nous semblent en défaut. Les rapprochements stylistiques, les controverses sur son réalisme et son idéalisme, l'étude de la composition, des formes ou des couleurs : autant d'explications par l'extérieur, puisque, après tout, nous avons affaire à des œuvres religieuses. L'histoire de l'art et l'histoire religieuse tirent de leur collaboration des profits éclatants pour l'intelligence des civilisations antiques comme pour l'interprétation des artistes religieux de notre civilisation, par exemple Grünewald ou Rembrandt. Une condition toutefois, celle que rappelle Lucien Febvre : l'historien doit, en matière religieuse, essayer de sentir comme son personnage.

1. B. BERENSON, *Del Caravaggio, delle sue incongruenze della sua fama*, Florence, 1950.

Gardons-nous, certes, de faire de notre artiste un théologien. Retenons des études de Hess et de Mahon un changement de manière vers 1600. A la longue coexistence, avant 1600, de deux manières de travailler et de deux façons de penser que la critique proposait naguères, nous préférons non point une rupture brutale avec le passé — ou, si l'on veut, une « conversion » — mais une évolution rapide correspondant à une transformation de la pensée et des sentiments, à un passage progressif vers un nouvel idéal (non sans des retours aux rêves anciens). Cette nouvelle manière est illustrée par deux types d'œuvres. Les unes, plus tapageuses : celles où le Caravage fait davantage de concessions au grand art et continue le plus son style antérieur — ce sont aussi celles qui ont le plus de succès. Les autres, plus tempérées, plus classiques, plus franchement religieuses — celles qui édifient le plus, et pourtant elles paraissent plus inquiétantes dans cette capitale des arts qui est aussi celle de la foi. Notons de plus qu'à partir de 1600 le peintre vit dans une tension grandissante. Mahon estime que, surmené par trop de travaux, il en vient à un état d'irritation chronique qui explique ses difficultés. Il est vrai. Mais voici une autre explication : beaucoup de travaux et de succès, mais aussi beaucoup d'échecs, la maladie, des persécutions, la prison : de là une inquiétude qui frappe dans le portrait dessiné par Leoni comme dans les auto-portraits, dans le *Goliath* et plus encore dans le visage qui paraît à l'arrière-plan du *Martyre de saint Mathieu*. De la détresse — et dans cette détresse, un secours : la religion. Le Caravage peint autrement que ses camarades parce qu'il a été éprouvé davantage et qu'il a trouvé davantage de secours dans la foi. Mais peut-être aussi parce qu'il a subi une influence religieuse particulière.

Nous proposons l'influence des disciples de saint François parce que nous avons la preuve qu'il s'est intéressé aux Capucins et à saint François. Sans doute il n'est pas attaché à eux seulement : il a travaillé pour l'ordre de Malte, il a peint pour une église consacrée à saint Dominique, il a montré des saints dominicains dans son tableau du Rosaire, cette dévotion dominicaine. Il a peint à plusieurs reprises¹ saint Jérôme, la Madeleine ou saint Jean-Baptiste. Mais nous savons aussi, d'après les documents, qu'il a travaillé pour les Capucins en Sicile. Nous le voyons, en 1603, se faire prêter une robe de capucin et une paire d'ailes, il a peint au moins deux fois saint François en extase : l'une avant 1597, l'autre en 1607 à Naples. Nous avons encore plusieurs représentations du saint, dont une conservée à l'église des Capucins à Rome : non point le poverello cher à Giotto, mais le stigmatisé en extase ou le solitaire méditant sur la mort, thèmes familiers de la Contre-Réforme².

Or, ces peintures ne témoignent pas seulement des relations du Caravage avec les milieux franciscains ; elles nous montrent aussi la marche de son esprit. Dans une composition, le saint étendu sur l'herbe fleurie est soutenu

1. Le Caravage reprend volontiers les mêmes thèmes : désir de la clientèle, mais aussi thèmes aimés sur lesquels sa pensée revient et brode des variations. Originaux, ou copies, ou œuvres attribuées sont d'accord pour dire sa prédilection pour la figure du Christ flagellé, couronné d'épines, lié à la colonne, paraissant à saint Thomas l'incrédule, aux apôtres, à Emmaüs.

2. *Catalogue*, Nos 17, 51, 28, 60.

par un ange compatissant ; la tête renversée, les yeux fermés, il est en proie à l'extase. De cette invention, nous avons deux versions, l'une au musée d'Udine (copie), l'autre au Hartford Museum, aux États-Unis, dans laquelle Longhi voit avec raison un original. L'ange qui rappelle celui du *Repos pendant la fuite en Égypte*, le paysage, le ciel de crépuscule, autant d'arguments en faveur d'une datation ancienne (vers 1594, selon Longhi), mais l'artiste creuse le visage par un violent clair-obscur, à la manière de ses œuvres finales — et il est possible qu'il ait repris une invention ancienne, en l'enrichissant de ses expériences ; d'ailleurs le tableau américain vient indirectement d'une collection de Malte, ce qui renforce l'hypothèse d'une œuvre tardive. Autre toile, datée de 1601 (sans doute la copie d'une autre invention perdue également, et non une création de Baglione) : le saint est agenouillé, renversé en arrière, tête levée, de nouveau, en proie à l'extase, et de nouveau soutenu par un ange : mais un autre ange paraît à gauche ; le saint a, sur ses genoux, une tête de mort et caresse, de ses longs doigts, un livre posé à terre. Cette composition n'est pas sans rapport avec une invention du cavalier d'Arpin exécutée vers 1600 ; plus remplie que la précédente, trop riche peut-être, plus emportée, elle est empreinte d'une affection plus chaude. Le troisième tableau, conservé aux Capucins de Rome, est sûrement un original et il est postérieur. Le saint à genoux tient une tête de mort très éclairée ; au premier plan, un grand crucifix, qu'une lumière violente colore en jaune ; non moins théâtral est l'effet de la lumière qui sculpte le visage, et ce visage est semblable à celui du Christ qui appelle saint Mathieu ; saint François est identifié au Sauveur par le peintre, mais il se penche et considère longuement la tête de mort ; son extase a fait place à une méditation pleine de tristesse sur la fin de l'homme.

Le musée de Crémone possède, de son côté, une peinture — copie maladroite et en mauvais état — qui laisse deviner l'émotion prenante qui se dégageait de l'original perdu. Assis ou plutôt accroupi, ramassé sur lui-même, le saint penche la tête sur ses mains jointes et regarde, devant lui, un crucifix posé sur un livre ouvert à terre au premier plan. Couleurs brunes, valeurs moins contrastées. Lumière égale, plus pauvre, qui glisse le long des étoffes, mais vient frapper la tête de mort, les bords du crucifix, les mains et surtout le visage émacié et maladif du saint. Or, ce visage est celui du Caravage lui-même qui s'identifie au saint et, très las, se concentre dans une méditation qui n'a plus pour objet l'image de la mort, mais celle du crucifié, du rédempteur.

* *

Les progrès du Caravage depuis le thème de l'extase jusqu'à l'adoration du Christ nous éclairent sur ses expériences religieuses et nous livrent la clef de sa pensée. Or tout ce que nous savons de l'idéal religieux franciscain concorde avec ses tendances. La mystique franciscaine dédaigne les exercices faciles, les méthodes raisonnables pour se livrer dans un élan enthousiaste et total à la communion directe avec Dieu. Si les Capucins jouent un rôle dans les Cours, leur force vient du peuple ; ils vivent avec lui, pensent comme lui,

le rapprochent de Dieu et des êtres saints qu'ils lui montrent très simples et très humains. Avec le Caravage comme avec les Capucins, la plèbe obtient une place d'honneur auprès des êtres saints, sans intermédiaire, par ses seules vertus et sa piété ; cette place, l'artiste la lui donne dans des peintures qui devaient décorer des chapelles ou même des maîtres-autels au-dessus de la sainte hostie. On comprend que ces peintures aient pu faire scandale, un scandale religieux ou social autant qu'artistique, mais elles ne sont des appels ni à la révolte, ni à l'hérésie. La pensée du peintre est orthodoxe et elle le reste jusqu'au bout.

Le style nouveau qui paraît vers 1606 se précise au cours du séjour de l'artiste à Malte et s'épanouit dans les œuvres exécutées en Sicile à la fin de sa vie. Elles sont en partie illisibles malgré de récentes restaurations, mais elles ont toujours été sombres, funèbres et sans attrait. La préparation foncée qui a rongé les couleurs renforce l'effet nocturne, mais l'artiste avait choisi des couleurs assourdies, brunâtres, et réduit les rehauts clairs. La lumière est plus rare, plus froide, oblique ou verticale. Les formes qui sortent de la nuit sont concentrées dans une bande étroite, entre un premier plan vide et un immense fond noirâtre où l'on devine des verticales. Plus d'animation, ni de cris, ni de joie, mais un calme pesant qui masque une tension intérieure¹.

Dans l'*Ensevelissement de sainte Lucie*, peint à la fin de 1608, pour l'église Sainte-Lucie de Syracuse, le premier plan aux lignes sombres sert d'assise à deux puissants fossoyeurs qui sont penchés symétriquement de façon à dessiner un arc de cercle. Il a pour écho l'ouverture en plein cintre du mur du fond, et il encadre la morte allongée dans l'isolement du second plan, bras étendus, mains ouvertes, visage renversé éclairé par en dessous, avec plus de violence que pour celui de la Vierge morte. Au troisième plan, les amis, les fidèles debout, serrés, tranquilles, mais non indifférents. Un seul mouvement, celui de la main de l'évêque qui se lève et s'ouvre pour absoudre et bénir — ce geste mène au visage de la sainte. Ailleurs des maints jointes, mais crispées ; des visages qui se baissent et se détournent, mais contractés ; des yeux clos, rougis par les larmes ; des émotions qui refusent de s'extérioriser : de la pudeur, de la douleur, de la vénération.

Peinte vers 1608-1609 à Messine, la *Résurrection de Lazare* montre, entre deux plans sombres, une frise de personnages agités. Au centre, Lazare. Son corps, porté par un homme, dessine une oblique très éclairée latéralement — et le mort reprend vie sous nos yeux. Ses longs bras s'écartent dans une convulsion, ses mains décharnées s'ouvrent à l'appel du Christ qui, dans l'ombre, à gauche, tend un bras impérieux. La sœur de Lazare presse son visage contre le visage encore inerte ; elle le fixe avec ferveur, l'embrasse avec passion, lui communique son souffle. Ce groupe, qui n'ignore pas les *Pieta* médiévales, a le pathétique déchirant des œuvres inspirées par Savonarole à Botticelli.

Mais le Caravage aspire à plus de recueillement. Dans son *Adoration des*

1. Catalogue, Nos 41 (*Sainte Lucie*), 42 (*Adoration*), 43 (*Lazare*), 44 (*Adoration avec saint François*).

Bergers, commandée pour les Capucins de Messine en 1609, les personnages forment, entre le fond où l'on devine l'étable et le premier plan, une frise qui descend de la droite avec des bergers dévôts et tristes jusque vers la Vierge étendue à demi, lasse, soucieuse, mais qui serre et protège l'enfant dont la douceur est la seule consolation.

La dernière œuvre conservée du Caravage est encore une *Adoration*. Exécutée en 1609, pour l'oratoire de la Compagnie de saint Laurent à Palerme, elle marque un retour à des tendances anciennes. Le tableau est plus petit, plus rempli de figures. Des motifs oubliés reparaissent, l'ange, l'inclinaison de saint Laurent, les chausses de saint Joseph. Autres détails réalistes, le grand chapeau du paysan, ou des gestes maniérés, la main de saint Laurent placée sur sa poitrine. Donc, une détente et nous devons tenir compte du lieu auquel la peinture était destinée et des désirs de ceux qui l'ont commandée. Mais loin d'être une renonciation et comme un aveu de faiblesse, ce tableau témoigne que l'artiste a conservé son énergie, il exalte les biens spirituels conquis depuis 1606. Et c'est saint François qui résume les émotions des autres personnages. Debout, à l'arrière-plan, noyé dans la pénombre, perdu dans sa tunique gris-violet, il joint les mains, baisse son visage cireux, très éclairé sur lequel l'ombre tourne peu à peu ; très apaisé, il ferme les yeux et prie devant l'enfant endormi et innocent. Son tourment a fait place à la confiance. Ainsi l'œuvre, de même tendance que les précédentes, révèle dans sa dévotion intime et réservée, la douceur et la paix auxquelles le Caravage aspirait.

Son style final est la révélation majeure de l'exposition. Sa grandeur reprend celle de Michel-Ange ; une force éternelle le relie au moyen âge et au classicisme. Pour se libérer des habitudes de l'époque, triompher de soi, renoncer aux audaces du temps romain, arriver à la pleine possession de son secret, il a fallu au peintre de la volonté, une lucidité intelligente, mais l'évolution finale s'explique aussi par un appui, une sorte d'assurance procurée par la religion, et, sans doute, par les disciples de saint François. Le dépouillement des Archives des Capucins pourrait nous livrer sans doute des documents inédits sur le Caravage. En tout cas, une connaissance plus approfondie de leur pensée et de leur activité nous aidera à le comprendre davantage ; elle nous expliquera mieux certaines affinités spirituelles de l'artiste avec d'autres peintres, tel La Tour qui dans sa lointaine Lorraine était, lui aussi, ami des Capucins ; elle mènera à reconnaître à ceux-ci, à côté d'autres Ordres plus glorieux, une action plus profonde sur les arts, un rôle plus grand dans la civilisation autour de 1600.

F.-G. PARISSET,
Paris, Lycée Carnot.