

Seicento


le siècle de Caravage dans les collections françaises

Galeries nationales du Grand Palais, Paris
11 octobre 1988 - 2 janvier 1989.

Palazzo Reale, Milan
mars-avril 1989

(1988)

Ministère de la Culture, de la Communication,
des Grands Travaux et du Bicentenaire.

 Éditions de la Réunion des musées nationaux.

De la part de l'Italie

Depuis soixante-dix ans environ, trois générations d'historiens de l'art — et pas seulement des Italiens — ont fait une véritable plongée dans le XVII^e siècle italien ou italianisant. Il faut naturellement chercher les origines d'une telle préférence dans l'enthousiasme de la première moitié de notre siècle pour cette époque, c'est-à-dire dans les années qui virent d'abord la réévaluation de Caravage, en même temps que l'engouement inconsidéré pour la peinture immédiate, sensuelle, du naturalisme pittoresque, puis, à l'opposé, la réévaluation du langage à la fois naturel et cultivé d'Annibal Carrache et de l'élégance raréfiée et cérébrale du classicisme. Cette passion ancienne et diffuse pour le XVII^e siècle s'est transmise par une chaîne ininterrompue d'intermédiaires — professeurs ou publications — à beaucoup d'intellectuels de tous âges, auxquels le XVII^e siècle apparut, dès la fréquentation des cours ou séminaires universitaires, comme le champ le plus normal, et surtout le plus accessible, où exercer leur activité de chercheurs. Sans aucun doute, une enquête à travers les revues, et plus généralement la bibliographie artistique, pour déterminer la proportion entre les études sur le XVII^e siècle et les études sur les autres siècles montrerait une prédominance absolue des premières. Toutefois, le caractère presque exclusivement analytique, « attributionniste » et sectoriel de tant de recherches récentes sur le XVII^e siècle ne me semble guère offrir une base actuellement valable pour risquer, d'un point de référence quelconque, un jugement d'ensemble sur la peinture italienne du siècle ; mais il ne permet pas non plus de définir, pour quelques uns de ses aspects les plus particuliers et les plus évidents, des clefs de lecture à l'intention d'un public moins familiarisé avec ce siècle de l'art italien que, par une vieille habitude, on appelle encore baroque.

Aujourd'hui, les jugements de valeur ne jouissent pas d'une grande faveur, on le sait, dans notre milieu professionnel : sociologie, structuralisme, sémiologie, iconologie, par le rythme de leurs vagues successives (peu fécondes pour l'histoire de l'art dans les trois premiers cas), les ont plus ou moins bouleversés, aplatis, effacés, les repoussant vers ces eaux dormantes où flottent les épaves. Mais plusieurs signes indiqueraient que la nécessité de distinguer les valeurs refait surface, avec ses exigences propres, non seulement dans les études d'histoire littéraire mais dans les nôtres. En tout cas, c'est dans l'optique des jugements de valeur qu'on pourra répondre au problème d'un jugement d'ensemble sur la peinture italienne du XVII^e siècle : problème d'une éternelle actualité puisqu'il s'agit de sa place dans le contexte du XVII^e siècle européen. Ici commencent d'ailleurs refaites difficultés, car il est très difficile de parler d'un « XVII^e siècle » italien, tant du point de vue chronologique que géographique. Quant à la chronologie, en effet, et surtout si

l'on pense aux valeurs, la période qui va de 1600 à 1699 (ou même selon une définition moins précise du siècle) ne correspond pas du tout à une séquence culturelle unitaire ; quant à la géographie, la pluralité des modèles culturels et artistiques (les « écoles »), caractéristique tenant à la structure de l'Italie, empêche de parler d'un *seul* « XVII^e siècle italien ». Si pourtant nous nous limitons à ces cent ans de peinture italienne, dans leur ensemble si varié, en les confrontant avec les autres cultures artistiques européennes et en envisageant l'avenir, c'est-à-dire si nous voulions retrouver dans le XVII^e siècle les origines lointaines de l'art moderne, on aboutirait à des conclusions peu favorables à l'Italie : finalement, pour la peinture, le XVII^e siècle ne fut pas, malgré quelques hautes valeurs qualitatives, un siècle « italien », comme l'avait été en revanche le XVI^e. En effet, depuis la fin du monde antique, jamais l'Italie n'a bénéficié d'un prestige aussi absolu, aussi indiscuté, qu'au XVI^e siècle ; jamais elle n'a joué un rôle de phare d'une manière aussi exclusive. L'Europe alors s'italianisa, au moment précis où l'Italie, en chute libre par suite d'une série d'événements funestes qui commencent, de manière presque emblématique, par le sac de Rome de 1527, était sur le point de devenir une simple « entité géographique ». Le XVII^e siècle, au contraire, n'est pas dominé par le modèle italien, même si l'Italie conserve un grand prestige dans le domaine artistique ; cette perte d'influence par rapport à d'autres pays apparaît en contradiction avec le renouveau fondamental qui se manifeste à Rome à l'aube même du siècle, renouveau lourd de conséquences d'une portée européenne indubitable. Le XVII^e siècle s'ouvre en effet avec deux entreprises qui montrent combien l'Italie, une fois surmontée la crise des dernières décennies du siècle précédent, une fois enjambé pour ainsi dire le cadavre du maniérisme, était encore, sur le plan artistique, le pays le plus avancé d'Europe, au sens proprement moderne. Ces deux entreprises sont, bien entendu, à Saint-Louis-des-Français la chapelle Contarelli de Caravage, dont les deux toiles latérales furent justement terminées en 1600, et la voûte de la Galerie Farnèse d'Annibal Carrache, aidé d'Augustin, qui fut dévoilée en 1601. Deux entreprises qui représentent toutefois le couronnement d'un processus commencé dans les deux dernières décennies du XVI^e siècle.

Au cours du XVI^e siècle la « maniera italiana » — ce qu'on nomme le maniérisme — s'était développée dans le pluralisme (il y a un maniérisme toscan, un maniérisme bolonais, un maniérisme lombard, etc.) mais possédait une unité fondamentale. Ses variantes, personnelles ou régionales, constituent un « système » dans lequel les différentes traditions se développent et se recoupent selon une cohérence stylistique définie. Cette évolution continue avait ses origines dans l'effort pour fonder une tradition unitaire, pour

joindre en une seule langue les divers dialectes locaux, qui caractérisa l'art « classique » à Rome pendant les années de Jules II et de Léon X. Ce sont les années des Chambres de Raphaël et de la voûte de la Sixtine, les années de la « renovatio Romae », ces brèves années de l'« étroite crête », selon l'expression de Wölfflin, sur laquelle se tient en équilibre le classicisme de la haute Renaissance. Mais quand, moins d'un siècle après, des forces neuves et modernes distancent le maniérisme, désormais vieilli et épuisé, alors commence une histoire nouvelle, une « autre » histoire.

Une « autre » histoire qui s'inscrit dans un processus aux temps plus longs, qui se développe d'une manière lente et compliquée, où l'on voit réaffleurer l'attitude rationaliste et laïque de la première Renaissance, avec des perspectives originales en philosophie et surtout dans les sciences ; qui arrive à un compromis avec la vision religieuse dominante et aussi avec la vision classicisante, mais qui, dans le domaine des arts figuratifs, débouche sur une brève crise, par laquelle, après la période de 1580 à 1610 environ, les fondements de l'art italien sont radicalement changés — et par contrecoup ceux de l'art européen.

Pour l'art, en effet, l'Italie est bien à l'origine de cette « autre » histoire, et comme on l'a dit, avant la fin du XVI^e siècle. Car les fruits qui avaient poussé et étaient déjà presque mûrs dans les toutes dernières décennies du XVI^e siècle en Lombardie et en Émilie, atteignent leur pleine maturité à l'aube du nouveau siècle. Sans aucun doute, à la charnière des deux siècles, les manifestations les plus vivantes et les plus ouvertes sur l'avenir naissent à l'intérieur de ce processus lent et continu de la culture occidentale ; on pourrait l'appeler la *marche vers le réalisme* et il concerne les arts, la pensée, les modes de vie même, mais il connaît un développement accéléré dans les arts et précisément dans la peinture. On peut en cueillir les premiers fruits à Bologne, qui, entre 1580 et 1595, doit être considérée, grâce à la peinture des Carrache, comme la ville de l'extrême avant-garde en Europe sur la voie d'un réalisme moderne. En mettant l'accent sur le réalisme, cette affirmation ne correspond peut-être pas exactement à l'image traditionnelle des Carrache, cette image classicisante qui eut une telle fortune en France aux XVII^e et XVIII^e siècles. Aussi ne serait-il pas inutile de reprendre certaines remarques énoncées plus haut sur le réalisme singulier des Carrache et en particulier d'Annibal.

Aucune considération sur l'importance à Bologne du climat de la Contre-Réforme, du rigorisme catholique consécutif au Concile de Trente et du rôle du cardinal Paleotti, ou au contraire sur l'influence exercée par la pensée scientifique d'Ulisse Aldrovandi, ne peut rejeter au second plan le fait que la véritable innovation des Carrache, à l'époque des fresques des palais Fava et Magnani, consistait en un nouveau réalisme très particulier, étranger à des intérêts comme ceux d'Aldrovandi et fort différent de l'espèce de vérisme épuré qui animait parfois la sévérité académique d'autres réformes anti-maniéristes à la fin du XVI^e siècle. Fort différent à coup sûr de celui, tellement plus élevé sur le plan de l'intellect et des sentiments, et tellement plus révolutionnaire, qu'allait promouvoir Caravage quelques années plus tard. Au moment où il naquit, le réalisme des Carrache représentait dans la culture artistique italienne un épisode saillant et nouveau, qu'il serait tout à fait injuste de définir comme provincial. Mais provincial, périphérique, était certes le monde que ce réalisme reflétait avec tant de modernisme : un parfum intense de vie bolonaise partagée entre le sentiment complaisant d'un très ancien privilège culturel et une quotidienneté fraîche et robuste, presque populaire, entre les senteurs de la vie à la campagne et une vie casanière

consacrée à l'étude. Sans oublier l'odeur de sacristie. Ce fut certainement la conscience de ces limites qui poussa Annibal à venir à Rome. Mais là, écoutant les voix de la « Grande Maniera », de l'antique, de Raphaël, il s'éloigna un peu de ce chemin personnel du réalisme qu'il avait parcouru à Bologne. A Bologne, en effet, il avait donné pour objectif à son goût de la réalité une sorte de prolongement de son moi, comme s'il cherchait à exprimer surtout l'immédiatement connaissable, dans la certitude qu'on peut appeler connaissable, et donc réel, tout ce qui se manifeste comme perceptions familiales, comme présence sentimentale, affective, et par conséquent strictement individuelle, autobiographique. Autrement dit, une recherche de la vraisemblance orientée vers un donné intime dans lequel nous sommes impliqués. Ainsi, non seulement la masse des charmants dessins (et les quelques tableaux) de scènes familiales, de portraits d'amis, d'enfants, de garçons d'atelier, de visiteurs occasionnels, mais aussi les « Mangeurs de fèves » et la fameuse « Boucherie » d'Oxford, la boucherie du cousin Giammaria, doivent être compris comme le récit d'une histoire familiale.

C'était un remarquable pas en avant dans la voie de l'expression des sensations et des sentiments individuels, qui se libérait de la rhétorique des passions du XVI^e siècle, normative et simplificatrice. Mais la modification la plus profonde du rapport sentimental et intellectuel entre l'artiste et l'objet de son regard fut, on le sait, celle qu'apporta Caravage ; et elle allait peser d'un tout autre poids dans l'avènement de l'histoire « autre », c'est-à-dire de l'histoire moderne. Depuis longtemps plusieurs expositions et quelques publications, certaines déjà anciennes, ont montré comment cet artiste, proche des recherches — à mi-chemin du naturalisme, de l'expérimentation et de la magie — d'une époque qui s'ouvrait à la science nouvelle, était passé du réalisme clair et « spéculaire » de sa prime jeunesse à un rapport plus dramatique et absolument neuf avec les hommes, les choses, la vie ; de quelle façon il avait su comprendre les histoires sacrées (puisque c'était la demande d'alors) comme des événements de la vie moderne, comme des actions saisies sur le vif dans l'unité dramatique de la lumière et de l'ombre.

Avec ces épisodes du réalisme en peinture, de portée, de contenu et de destin divers, s'ouvrait donc en Italie le nouveau siècle. Mais, même si après Caravage la peinture ne pouvait plus être comme avant, cela ne suffit pas à faire pencher la balance du côté de notre pays au sein du XVII^e siècle européen. Caravage mourut en 1610 (Annibal était mort en 1609) et pendant le reste du siècle le primat passa de l'Italie à d'autres pays. Le flambeau fut d'ailleurs transmis par Caravage. Comme mouvement, comme adhésion directe à des motifs stylistiques et iconographiques, le caravagisme ne dura pas longtemps : à Rome il ne dépassa pas 1630, tandis qu'il se prolongea avec des métamorphoses diverses, et surtout avec la composante du naturalisme puissant de Ribera et de sa touche empâtée, à Naples et en Italie méridionale. Ce fut le baroque, c'est-à-dire le monde de Pierre de Cortone et de son entourage, le monde de Luca Giordano, qui devint le style dominant dans la péninsule, non sans une prolifération au-delà des frontières. Mais avec le baroque, donc à partir de 1630, la palme revient à d'autres arts, à l'architecture en particulier, et le véritable triomphateur est Bernin. Les valeurs et les non-valeurs sont alors essentiellement italiennes et deviennent la base de notre « moderne », qui se dissocie de plus en plus du « moderne » européen. La vie des classes dirigeantes est dominée par le règne de l'idéologie religieuse, donc la « cléricisation » de la vie intellectuelle, qui respire au

même rythme dans les cours, les couvents ou les académies, et par le primat, quant au temporel, des lois pratiques de la force, de l'astuce et de la « dissimulation honnête », et des théories du double langage. Mais pendant tout le siècle les arts vivent encore à un niveau de valeurs supérieur à cette réalité italienne. Comme idée du monde, comme vision sans limites tangibles, comme concept d'un espace ouvert sur l'infini, comme sentiment naturel de la lumière et de l'atmosphère, comme imagination — si asservie qu'elle fût aux intérêts d'un monde qui assistait à l'écroulement des « libertés italiennes » — le baroque se proposait indiscutablement comme un langage universel, supranational ; Rome, tout en voyant se réduire de jour en jour la marge qui la séparait des marécages de la mort politique, était encore capable, dans le domaine artistique, d'imposer aux autres les règles de son goût. Ce fut le dernier épisode du « pouvoir » de l'art italien. Les artistes baroques réussirent à créer l'expression la plus adaptée à l'esprit et aux principes qui gouvernaient les forces stables de l'Europe du XVII^e siècle : les principes d'une nouvelle peinture de cour, une peinture « du roi ». Mais ce au moment même où une culture artistique plus libre et plus moderne naissait en Hollande, en Flandre, en Espagne, et aussi dans cette France qui nous avait prêté son plus grand peintre, et un des plus grands du siècle, Nicolas Poussin. Des peintres comme Vermeer, Velasquez, Rembrandt, Louis le Nain, Georges de La Tour, ou encore Frans Hals, les grands paysagistes hollandais : voilà les véritables esprits nouveaux du XVII^e siècle. Ce sont eux qui, par des voies diverses, concourent à renouveler la peinture en profondeur, à ouvrir la voie, non pas à Tiepolo mais à Goya, à faire croître ce grand arbre de la peinture qui atteindra son plein épanouissement au XIX^e siècle, du romantisme à l'impressionnisme et au-delà. Après cette constatation de la perte du « leadership » artistique, il faut cependant reconnaître à la peinture italienne du XVII^e siècle une vitalité extraordinaire, une sorte de générosité, et une richesse en artistes, en œuvres et en thèmes qui étonne encore. Et aussi des sommets d'une haute qualité, tantôt consacrés par l'admiration de l'Europe (surtout dans le domaine de la tradition classicisante), tantôt ressuscité d'un oubli pluriséculaire par notre attention d'hommes du XX^e siècle. De la langue la plus cultivée au « sermo humilis », les « ricche miniere » de la peinture italienne du XVII^e siècle réservent encore, après tant d'études, des zones à explorer. Sans aucun doute, la pluralité des directions est une des manifestations les plus évidentes de cette vitalité diffuse. En parlant de pluralité, on désigne ces entités uniques, bien caractérisées, que sont les écoles locales, conscientes de leurs traditions et de leurs valeurs propres : le langage pictural si particulier qu'on parle à Gênes, à Milan, à Bologne, à Florence, à Naples, pour citer seulement les centres les plus importants. En somme, le XVII^e siècle italien apparaît comme un champ où les différentes cultures italiennes s'affrontent dans des conditions de rivalité mais aussi d'échange.

On entre ainsi dans une histoire qui est typiquement italienne. La pluralité des directions et la tendance à une tradition unitaire ont toujours alterné et parfois coexisté en Italie depuis les origines de la civilisation. La tendance unitaire pouvait venir de l'implication de la péninsule dans les grands mouvements artistiques supranationaux, comme le gothique tardif, ou d'une tentative consciente de « fondation » d'un art italien, comme celle de Rome au tout début du XVI^e siècle — la fondation de ce que Vasari appelait la « maniera moderna ». Une fois amoindrie cette impulsion unitaire, forte mais brève (un édifice qui ne rencontrait pas de fondations stables), une fois démodé, dans le climat d'un mouvement irrésistible de la civilisation occidentale, le langage international, symbolique et normatif, du maniérisme, une fois dépassé l'apogée de la révolution novatrice de Caravage, et tandis que l'Italie se fige dans sa division territoriale, le pluralisme renaît avec une vigueur nouvelle. Il compose avec la prétention du baroque à l'universalité et avec l'éternel retour du classicisme, de sorte qu'il caractérise à peu près tout le siècle et même le siècle suivant jusque vers 1760 au moins. Au XVII^e siècle, il y a toujours une histoire régionale derrière chaque situation culturelle italienne. A cela s'ajoute une faille toujours plus accentuée entre le centre (ou plutôt les centres) et la périphérie.

On a donc affaire à une histoire essentiellement italienne ; la géographie artistique est indissolublement liée à l'histoire artistique. Au point que pour comprendre l'importance et la situation pour ainsi dire « nationale » des différentes écoles italiennes au XVII^e siècle il faut peut-être remonter très loin dans le temps. Il faut remonter à nos cités-États, cités-seigneuries, plus riches dans leurs territoires et dans leurs institutions que les anciennes communes, et théâtres d'un fastueux mécénat ; elles ont toujours constitué l'espace de la conception du monde et de la culture et elles furent, en un temps lointain, la matrice de cette pluralité de modèles culturels et artistiques, le lieu où s'accomplit la synthèse des différentes expressions — littéraires, artistiques, architecturales, urbanistiques.

Or c'est justement dans la structure de cette géographie culturelle, consolidée au moment même du déclin maximum de l'histoire italienne, au XVII^e siècle, c'est dans cette structure sans unité, où se nouent les coordinations et les oppositions entre ville et province, que l'Italie réalisera, au XIX^e siècle, son unification politique, à laquelle ne correspond en rien une intégration culturelle, artistique et littéraire. Il me semble nécessaire d'envisager la peinture italienne du XVII^e siècle, avec ses valeurs et ses non-valeurs, dans le cadre de notre destin national, pour la soustraire à tout isolement abstrait et pour la confronter plus intelligemment avec la peinture contemporaine en Europe.

Giuliano Briganti

Traduit par Claude Lauriol.