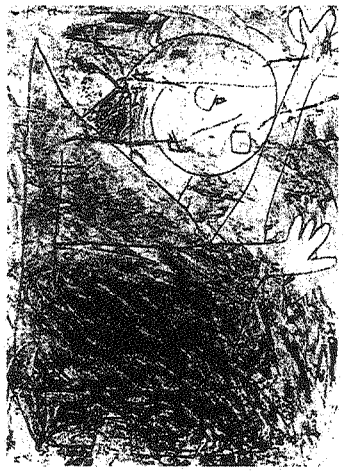
Un ange passe...



Bruno BÜRKI – Yves CONGAR – Sophie DEICHA – Barbara HALLENSLEBEN
Max KÜCHLER – Servais PINCKAERS – Adrian SCHENKER
Philibert SECRETAN – Victor STOICHITA – Uwe WOLFF

Institut für Ökumenische Studien – Universität Freiburg Schweiz
Institut d'Études Œcuméniques – Université Fribourg Suisse

Repères œcuméniques – Ökumenische Wegzeichen 1

Un ange passe...

Burghard Fischer – Barbara Hallensleben – Guido Vergauwen (éd.)

Bruno BÜRKI – Yves CONGAR – Sophie DEICHA – Barbara HALLENSLEBEN
Max KÜCHLER – Servais PINCKAERS – Adrian SCHENKER
Philibert SECRETAN – Victor STOICHITA – Uwe WOLFF

REPÈRES ŒCUMÉNIQUES – ÖKUMENISCHE WEGZEICHEN

Publiés par l'Institut d'Études Œcuméniques de l'Université de Fribourg Suisse

1

1999

Repères œcuméniques

Ökumenische Wegzeichen

Impressum

Herausgeber

Institut d'Études Œcuméniques / Institut für Ökumenische Studien
Burghard Fischer – Barbara Hallensleben – Guido Vergauwen o.p.
Université Miséricorde
CH – 1700 Fribourg
Tel. (+41) 026 / 300 7432
Fax (+41) 026 / 300 9783

Redaktion und Druckvorlagen

Youri Darazs
Tel. (+41) 026 / 300 7428

Bestellung

Adresse siehe Herausgeber
Tel. (+41) 026 / 300 7432

Internet

http://www.unifr.ch/iso

E-mail

Burghard.Fischer@unifr.ch
Barbara.Hallensleben@unifr.ch
Guido.Vergauwen@unifr.ch

Titelbild: Paul Klee: Engel, noch tastend, 1939
Umschlaggestaltung und Layout: Burghard Fischer

Burghard Fischer / Barbara Hallensleben / Guido Vergauwen o.p. (éd.):
Un ange passe… – Fribourg, Suisse 1999
(Repères œcuméniques / Ökumenische Wegzeichen; 1)

Les Anges du Caravage

VICTOR I. STOICHITA

Les sources sont sans équivoque à propos du „réalisme" du Caravage:

> „Ne proposant à son pinceau que l'imitation de la nature (*si propose la sola natura per oggetto del suo pennello*), il ne regardait pas et même dépréciait les merveilleux marbres de l'antiquité, et les peintures si célèbres de Raphaël."

Nous dit l'un de ses premiers biographes – Gian Pietro Bellori. Et un autre (Carel van Mander) est plus clair encore:

> „Sa maxime est que, si ce qui a été peint et figuré n'est pas tiré du vrai, ce ne saurait être qu'enfantillage et bagatelle; qu'alors, peu importe ce qui a été peint, et qui a peint. Pour lui, il n'y a rien de bien ni de mieux que de suivre la nature... Il n'y a pas un seul trait qu'il n'exécute directement d'après le modèle vivant."

Héraut d'une nouvelle esthétique, le Caravage dut pourtant se plier aux impératifs du répertoire thématique de son temps, ce qui ne suffit pas cependant à lui éviter tous les problèmes. Quelle place pouvait donc encore tenir l'ange dans une peinture qui se voulait „miroir de la réalité"? En essayant de répondre à cette question, je voudrais aborder le problème de la représentation angélique à l'un de ses moments les plus critiques, et par là même l'un des plus significatifs peut-être de toute l'histoire de la peinture.

Je me propose donc de partir à la recherche des anges dans une oeuvre – celle du Caravage – qui semble les exclure à priori. Ma démarche concernera donc un problème de représentation picturale qui a toutes les caractéristiques d'un paradoxe. On pourrait donc parler à juste titre d'un „paradoxe de l'ange" dans la peinture du Caravage, paradoxe qui formera la substance de mon exposé. Je me concentrerai surtout sur une période assez brève mais fondamentale de la carrière du Caravage, en l'occurrence sur ses années de jeunesse passées à Rome, plus précisément 1592–1602.

Dans le *Sacrifice d'Isaac*, peint pour le Cardinal Barberini vers 1594–96, aujourd'hui aux Offices de Florence (fig. 1), l'ange sauveur est présenté seulement partiellement dans le champ de l'image. Il s'agit pourtant d'une présence forte, dans un tableau fort lui aussi.

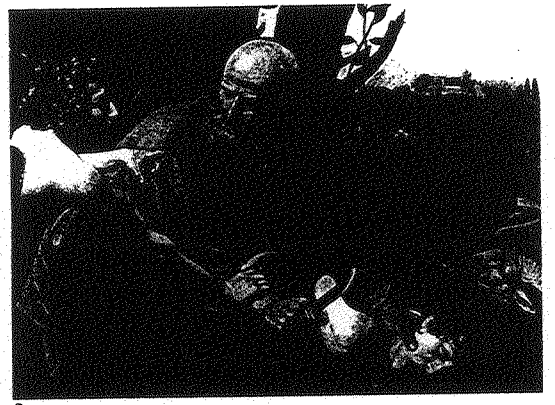


fig. 1

L'ange y fait irruption venant d'un monde qui transcende les limites physiques de la représentation. Son corps relève du domaine de l'imaginable mais non pas de celui du représentable. Coupé par le cadre du tableau, les ailes à peine visibles, il est en même temps *dans* l'image et *ailleurs*.

Cette ubiquité de l'ange est présente également dans une autre oeuvre de jeunesse du Caravage, l'une des plus connues.

Dans le *Martyre de Saint Matthieu* (fig. 2), créé pour la Chapelle Contarelli de Saint Louis des Français de Rome (1599), le cadre

du tableau ne joue plus le rôle d'une barrière. L'appartenance simultanée de l'ange à deux mondes, son statut ontologique d'exception est pourtant suggéré, mais à l'intérieur de l'image cette fois, par le recours à un objet figuratif bénéficiant d'une longue tradition, le nuage.

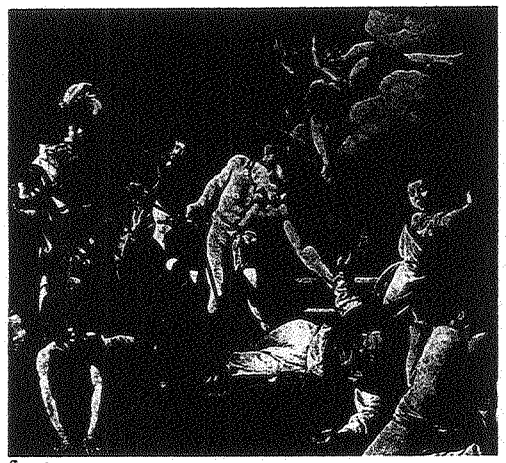


fig. 2

Le nuage joue le rôle d'un diaphragme symbolique entre terre et ciel. En peinture, il est aussi le signe d'une „visibilité autre". Voir des figures dans les nuages a été depuis des temps immémoriaux l'une des opérations de concrétisation figurative les plus répandues. Il faut dire d'emblée que c'est la première et la dernière fois que le Caravage s'en sert. Sa peinture n'aime pas les nuages, s'opposant ainsi radicalement à celle du plus importants de ses contemporains, Annibale Carracci.

Pour les Carrache et pour une grande partie de la peinture baroque qui suit, le tableau réalise un lieu figuratif marqué par la présence simultanée de deux niveaux de réalité. Le nuage est l'élément qui permet leur agencement optique. Comment peut-on expliquer l'apparent compromis du Caravage dans le *Martyre de Saint Matthieu*? Pourquoi donc, dans ce seul et unique cas, a-t-il représenté un ange flottant sur un nuage?

Je crois que l'on peut répondre à cette question en considérant le fait qu'ici le Caravage n'entend pas se mettre en situation de dialogue avec les Carrache mais se réfère aux sources mêmes de la composition sur deux registres.

Il n'y a aucun doute que le Caravage ait connu le tableau représentant la *Mort de Saint Pierre Martyr* par le Titien (1526–30), l'un des plus célèbres tableaux d'histoire à son l'époque, oeuvre malheureusement détruite dans un incendie à la fin du XIX[e] siècle (fig. 3). La reprise opérée par le Caravage est pleine d'enseignements. Chez le Titien, Pierre Martyr, voit (croit voir), au moment même de sa mort, le ciel s'ouvrir et deux angelots qui descendent, lui apportant la palme des martyrs. L'insistance du peintre sur la perception angoissée du mourant est évidente, comme est aussi évident le soin avec lequel il a réalisé un dispositif de filtrage de cette perception, le nuage-diaphragme faisant corps avec l'épais feuillage d'un arbre. Il y a peu de doute que ce sont plutôt les yeux de l'esprit que ceux du corps qui permettent au mourant d'avoir la vison anticipée de son salut.

fig. 3

Le Caravage a sans doute bien compris l'enjeu de la mise en scène du Titien qu'il ne reprend pourtant que partiellement. Il comprime l'espace, fait plonger l'ange au coeur de l'événement en le rapprochant d'une manière vertigineuse des acteurs, change la position de la palme qui perce maintenant le nuage, établissant ainsi un moment de tension maximum. Matthieu semble pouvoir presque toucher de sa main levée le prix de son martyre mais le spectateur doit comprendre que cela arrivera seulement au moment où l'épée du bourreau aura accompli sa sinistre mission et, par

conséquent – le paradoxe de la représentation est grand – où tout s'évanouira.

Le *Martyre de Saint Matthieu* n'est donc en aucune manière une concession au goût du tableau dédoublé du Baroque mais, tout au contraire, il propose l'expérience liminaire d'une compression des niveaux de réalité jusqu'au moment où la représentation du surnaturel devient figurativement possible dans un tableau à registre unique. Il n'y a pas de quoi s'étonner, si le Caravage revient sur ce thème d'une façon qui ne peut laisser aucun doute, dans le tableau d'autel de la même chapelle Contarelli.

Le contrat signé par le Caravage avec les héritiers de Matthieu Cointrel, possédant cette célèbre chapelle, parle d'un tableau qui aurait dû représenter Matthieu à qui l'ange est en train de dicter l'Évangile. C'est justement ce que le Caravage, qui commençait déjà à être connu pour son caractère rebelle, ne fait pas. Cette première version, jadis au Kaiser Friedrich Museum de Berlin et disparue en 1945 (fig. 4), représente non pas la dictée divine mais un ange descendu sur terre qui guide la main du saint en train d'écrire. Le malveillant Baglione, nous transmet, dans ses *Vies des Peintres* (Rome, 1642), un des premier témoignages concernant la manière dont le tableau fut accueilli:

fig. 4

> „...le tableau d'autel ayant été mis en place, les prêtres le retirèrent sous prétexte que la figure, un Saint Matthieu, assis, les jambes croisées, avec les pieds grossièrement exposés au public, n'avait pas l'air d'un saint, ni aucune dignité. Caravage en fut profondément ulcéré. Le marquis Giustiniani arrangea les choses en rachetant le tableau."

On voit donc que Baglione fait allusion à une question de *décorum* qui aurait concerné exclusivement la réalisation de Matthieu et ne dit mot de la figure de l'ange. Pourtant, dans la seconde version qui fut finalement acceptée et qui se trouve aujourd'hui encore sur l'autel de la chapelle Contarelli (fig. 5), le peintre apporta des changements, non pas seulement à la figure de Matthieu mais aussi à celle de l'ange et, ce qui me semble plus important encore, reformula le rapport entre les deux. En dépit du nombre important d'études consacrées à la question, il y aurait peut-être quelque chose à ajouter ici.

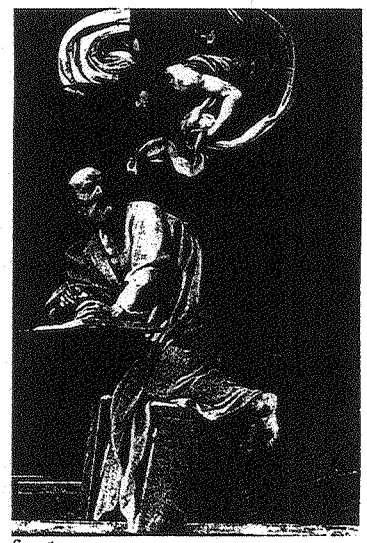


fig. 5

La première version de *Saint Matthieu* s'oppose ouvertement à une tradition iconographique déjà bien établie au moyen âge (fig. 6 et 7) et suivant laquelle l'inspiration divine se manifestait sous la forme de la dictée d'un ange qui était séparé de l'Évangéliste par un nuage schématique mais essentiel de par sa fonction. Cette mise en scène menait parfois à une expression corporelle plus qu'incommode que les artistes essayèrent souvent d'éviter en cherchant d'autres modalités pour réaliser la séparation.

La nouveauté du Caravage, face à cette tradition, est totale, même s'il n'est pas le seul artiste qui, au XVII[e] siècle, essaya de s'opposer à l'ancienne tradition de la séparation. Rembrandt, pour en donner un seul exemple, le fera, lui aussi, mais plus tard, dans son magnifique *Saint Matthieu* du Louvre (1661); mais les différences ne sauraient être plus significatives. Le Matthieu de Rembrandt est un Évangéliste atteint par le souffle de la Réforme. L'ange lui touche l'épaule, mais il ne semble pas en être trop impressionné ou, en tout cas, ne semble pas curieux de le regarder

en face. Il lui prête par contre l'oreille, en enregistrant, pensif, le message divin qui lui est susurré. Tout se passe exclusivement au niveau de l'*ouïe* tandis que, chez le Caravage, c'est *la visualisation* du message et du messager qui forme le centre de la représentation.

Les mains de l'ange et celle de l'évangéliste s'entremêlent, la droite de l'ange guide la droite de l'homme qui tient maladroitement une plume tandis que, sur la feuille blanche du codex, les mots prennent forme écrite. Dans une très belle étude, Irving Levin a montré l'importance et la signification du fait que dans le tableau de Caravage la page, écrite pour ainsi dire „à deux mains", transcrit fidèlement le début de l'évangile de Matthieu, tel qu'il se trouve dans l'édition en hébreu de la bible de Sébastien Munster de 1582 :

fig. 6

„Livre de la genèse de Jésus Christ, fils de David, fils d'Abraham. Abraham engendra Isaac..."

Mais une question me semble être restée jusqu'à présent sans réponse. Comment faut-il comprendre le regard halluciné de Matthieu?

Ses yeux exorbités et son front plissé sont-ils le fruit d'une stupeur provoquée par le texte seul ou bien par la manière dont ce texte surgit sur la feuille blanche? Je crois que la réponse est sans équivoque.

Au lieu de nous montrer un Saint Mathieu dans les transes de l'inspiration, le Caravage nous le montre médusé par le spectacle même de l'intervention divine. Il braque son regard sur ce bras blanc qui s'interpose entre lui et le texte et qui projette sur la page du livre à venir, à côté des signes noires des lettres hébraïques, son ombre irrévocable.

Dans le grand dictionnaire du langage figuratif, l'ombre est un signe concernant le principe de réalité. On le sait, les spectres n'ont pas d'ombre. L'ombre, étant un signe de présence et de réalité, s'oppose radicalement à un autre signe figuratif, au nuage, qui parle le langage de l'irréalité.

fig. 7

Le Saint Matthieu du Caravage, et avec lui le spectateur du tableau, ont sans doute toutes les raisons d'être stupéfaits devant une manifestation qui transcende les limites connues jusqu'alors.

Arrivé à ce point, je voudrais, même si ce n'est que très brièvement, faire remarquer que le peintre, tout au long de son oeuvre, utilise l'ombre sous des formes multiples en tant que moyen de visualisation du sacré, fait qu'on oublie trop souvent lorsqu'on parle du clair-obscur caravagesque.

Dans *Les sept oeuvres de Miséricorde* (fig. 8, 1607, Naples, Capodimonte), ce sont les anges faisant irruption dans le monde des humains qui projettent des ombres gigantesques sur un mur dont le vrai rôle dans la scénographie du tableau est de former un écran de projection où le détail le plus invraisemblable de leur anatomie – leurs ailes – apporte la preuve de leur réalité.

Dans la *Madone de Loreto* de Sant'Agostino de Rome, l'ombre portée par la Vierge souligne le fait que les pauvres pèlerins n'ont pas du tout une vision trompeuse mais, tout au contraire, que le sacré se manifeste ici-bas en chair et os.

Dans *Le Souper d'Emmaüs* (1598–1599 Londres, National Gallery), au moment de la reconnaissance du Christ ressuscité par les disciples, rapporté par Luc, 24, 31 („Leurs yeux s'ouvrirent et ils le reconnurent..." / *aperti sum oculi eorum et cognoverunt eum...*), l'ombre projetée par le Christ est là pour signifier la présence réelle.

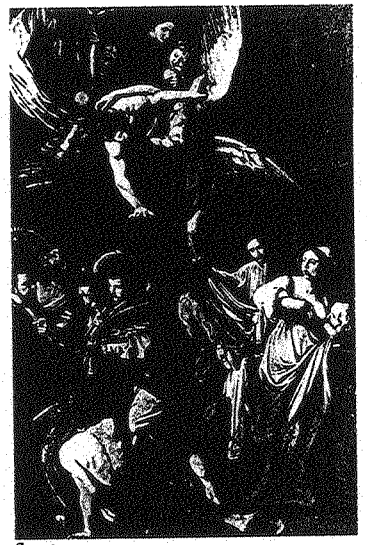


fig. 8

Pour revenir enfin à notre point de départ, c'est à dire à la Chapelle Contarelli, on observera que dans le tableau qui précède de peu celui de l'autel, en l'occurrence le tableau du martyre, le motif de l'ombre est déjà présent, mais d'une façon si raffinée qu'on a souvent négligé ses implications profondes. Toute la scène est construite sur le contraste violent entre ombre et lumière et le corps de l'ange ne fait pas exception.

Ce qui est exceptionnel dans cette partie du tableau, c'est que le peintre introduit une source de lumière supplémentaire, sous la forme d'un cierge allumé. Grâce à un double et violent éclairage, l'ange portant la palme du martyre est d'une part modelé par le clair-obscur et, d'autre part, projette une ombre portée qui se neutralise pourtant immédiatement du fait qu'elle tombe sur le nuage. Principe de réalité (l'ombre) et principe d'irréalité (le nuage) semblent ainsi dialoguer d'une façon consciente, et ce ne sera que dans le tableau d'autel que l'option déclarée pour le premier de ces deux principes se produira.

Si le Caravage fut „ulcéré", comme dit Baglione, par le refus des commanditaires, la raison en est probablement plus profonde qu'elle pourrait paraître au premier abord. C'est tout un programme et toute une recherche autour de la représentation picturale du sacré qui est mise ici en question.

Dans le second Saint Matthieu, celui qui fut finalement accepté, le Caravage revient au schéma ancien, connu depuis le moyen âge. Il ne peut pourtant pas s'empêcher d'éliminer le nuage et de rapprocher les acteurs de la scène. L'ange et Matthieu appartiennent maintenant à deux sphères qui sont juste tangentes et l'intimité du premier Saint Matthieu n'y est plus.

Si le Caravage semble vouloir respecter ici les détails du contrat qui spécifiait le motif de la dictée, il le fait d'une façon sans doute très personnelle. D'un côté, il établit un contact visuel mais distant entre Matthieu et l'ange et, de l'autre, il réussit à escamoter l'épineux problème du langage angélique. En effet, si Matthieu regarde l'ange en face ce n'est pas pour enregistrer un message qui sortirait de sa bouche. Ce que la main de l'Évangéliste transcrit sous la dictée miraculeuse est le message communiqué non tant par les lèvres de l'ange que par ses mains. Il s'agit ici d'une façon audacieuse et astucieuse à la fois de la part du Caravage de thématiser une communication faite à travers un langage supposé universel, celui des mains. L'interprétation du geste du *comput* effectué par l'ange exige, de la part du spectateur un certain effort de compréhension (mais l'hébreu utilisé dans la premier Saint Matthieu le demandait lui aussi) pour réaliser que l'ange est en train de communiquer une énumération. Dans le premier Saint Matthieu elle était inscrite en hébreu sur la page du codex, dans le second elle est en cours d'énonciation sur les doigts de l'ange. Dans les deux cas il s'agit de la généalogie de Jésus Christ: *‚Abraham engendra Isaac, Isaac engendra Jacob...'*.

Si l'on compare les deux Saint Matthieu (fig. 4 et 5), il y a entre eux une autre différence frappante; elle concerne directement le statut de l'ange. Le messager du premier Saint Matthieu est une figure idéale et idéalisée. Sa position et son mouvement reprennent les données de la *„figura serpentinata"* qui était, pour la

théorie de l'art du Maniérisme, la forme idéale par excellence. Ses ailes se déploient sur toute la largeur du tableau mais il ne vole pas. Cette forme idéale est descendue sur terre et un de ses pieds se pose comme dans une démonstration à vue sur la zone d'ombre du sol.

L'ange du second Saint Matthieu, par contre, voltige dans l'air mais ses ailes sont à peine visibles et c'est plutôt le tourbillon de son vêtement qui suggère l'idée du vol. Ce vêtement est difficile à classer dans le vestiaire angélique transmis par la tradition iconographique et ressemble plutôt à un drap de lit noué à la va vite et sans trop de soin autour du corps d'un jeune homme.

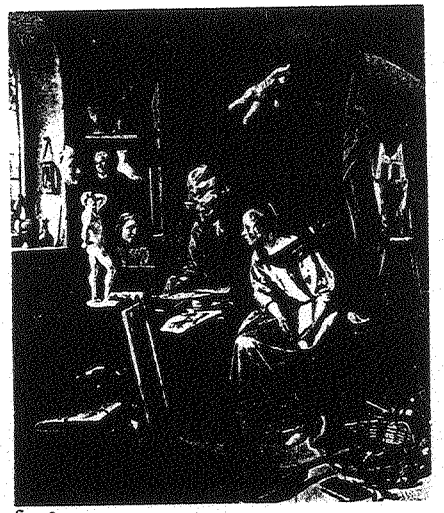


fig. 9

Cette impression se renforce encore si l'on pense que le Caravage s'est sans doute servi ici d'un modèle réel (ce qui n'était pas le cas dans la figure idéale de l'ange du premier Saint Matthieu) et que ce modèle (et peut-être le même drap) furent employés par le peintre dans d'autres tableaux, comme par exemple dans le *David et Goliath* du Prado. Enfin, une dernière idée vient à l'esprit de l'historien de l'art, familiarisé avec la pratique artistique de l'époque: n'y a-t-il pas, dans le tableau du Caravage, des traces d'une situation d'atelier (fig. 9) laissées un peu trop en vue, pour qu'elle soient le fruit d'un simple hasard?

Toutes ces impressions et ces questions semblent n'être que de simples conjectures, ce qui n'est en fait pas le cas. On dispose heureusement d'un document écrit qui vient mettre les choses au clair. Le 28 août 1603, quelques mois à peine après l'acceptation du tableau d'autel de la Chapelle Contarelli, le Caravage est cité en justice par son futur biographe, le peintre Giovanni Baglione, qui l'accuse d'avoir écrit et diffusé plusieurs pamphlets grossièrement injurieux contre sa personne. Les procès verbaux des interrogatoires ont été conservés et je voudrais en citer ici deux passages. Dans le premier, c'est le Caravage qui, étant invité à définir les termes de la dispute, spécifie:

> „Quand je dis qu'un homme a du talent, je veux dire qu'il réussit dans son art; ainsi, un peintre de talent est un peintre qui peint bien, et qui imite bien les choses de la nature (*imitar bene le cose naturali*)."

Dans le second passage que je pense opportun de citer, c'est l'un des témoins, le peintre Orazio Gentileschi, qui répond à la question du juge concernant ses derniers contacts avec l'accusé. La question est banale mais la réponse est sans doute d'une exceptionnelle importance pour le contexte de notre discussion:

> „...il doit y avoir six ou sept mois que je n'ai parlé au Caravage, quoiqu'il ait envoyé chez moi au sujet d'une robe de capucin que je lui ai prêtée et d'une paire d'ailes d'ange qu'il a m'a renvoyées il doit y avoir dix jours."

fig. 10

Ce témoignage est si éloquent de par l'éclairage qu'il jette sur la pratique picturale du Caravage et de ses amis que tout commentaire peut paraître superflu. Il me semble pourtant qu'il suscite

toute une série de questions sur lesquelles je voudrais m'arrêter encore un instant.

On peut sans doute soupçonner que le tableau pour lequel le Caravage avait besoin de la robe de capucin et des ailes d'anges de son collègue Gentileschi avait plus ou moins l'aspect du *San François en extase* (fig. 10), conservé aujourd'hui à Hartford (Connecticut).

Ce tableau, non daté, mais sans doute antérieur aux oeuvres conçues pour la Chapelle Contarelli, montre déjà un mélange de réalisme et d'idéalisme qui amènera, à Saint Louis des Français, à la création de deux tableaux opposés de par leur statut figuratif. On observera ainsi le réalisme des détails (dont justement la robe de François ou les ailes de l'ange mais aussi celui du noeud et des plis du drap qui le couvre ou bien de l'ombre de la tête sur la poitrine) et on remarquera aussi les traits apparemment idéalisés de l'ange. Mais puisqu'on sait désormais que pour le Caravage „un peintre de talent est un peintre qui peint bien, et qui imite bien les choses de la nature", on ne s'étonnera trop de découvrir la même tête dans un autre tableau, *Les Tricheurs*, du Kimbell Art Museum de Fort Worth, au Texas (fig. 11), probablement strictement contemporain de celui de Hartford, mais qui n'a, à vrai dire, pas grand-chose à voir avec monde idéal du premier.

fig. 11

On pourrait sans doute se demander si cette absence de préjugés du Caravage qui n'hésitait pas à employer les même modèles pour des compositions si différentes de par leur esprit est porteur d'un sens caché et de quelque intention blasphématoire, ou bien si la peinture du Caravage n'est pas, dans un plus haut sens, une peinture ou les distinctions traditionnelles entre sacré et profane deviennent inopérantes.

Les reprises et les coïncidences sont trop fréquentes pour ne pas faire penser que cette dernière solution soit la bonne. Il serait sans doute important de pouvoir établir si les échanges entre sacré et profane sont à sens unique ou si ils sont réciproques, en l'occurrence si, chez le Caravage, c'est le sacré qui, se renversant, tend parfois vers le profane ou bien si, au contraire, c'est le profane qui se sacralise. La chronologie incertaine des oeuvres de Caravage n'offre malheureusement aucune solution précise à ce dilemme et il faut accepter pour l'instant et jusqu'à preuve contraire, que les échanges, les reprises et les renversements se produisent dans les deux sens et, fait plus important encore, d'une façon pour ainsi dire „naturelle". Un tout dernier exemple peut le prouver. Dans *Les Tricheurs* du Kimbell Art Museum, Caravaggio emploie pour l'un des joueurs (celui qui tourne le dos au spectateur en lui dévoilant sa malhonnêteté) le même modèle que pour le plus flamboyant de ses anges.

En effet, le même profil fuyant permet d'établir un lien entre le jeune homme et l'ange de la *Fuite en Égypte* (Gal. Doria Pamphilij, fig. 12). Des ailes d'ange, le tricheur n'en a pas, mais tout au plus un souvenir déchu: une plume rose à son chapeau. Ou faut-il parler plutôt de „prémonition", puisque, cette fois-ci, la chronologie ne semblant pas poser trop de problèmes, on peut admettre que le tableau des *Tricheurs* est antérieur à celui de la *Fuite en Égypte.*

La nouveauté de ce dernier tableau n'échappa pas aux contemporains, et Gian Pietro Bellori, d'habitude si avare en ce qui concerne les louanges vis à vis du Caravage nous en a laissé la description la plus significative:

> „Il peignit, dans un grand tableau, la Madone qui se repose pendant la fuite en Égypte. Il y a là un ange debout, qui joue du violon. Saint

Joseph est assis, tenant la partition ouverte devant lui. L'ange, très beau (*bellissimo*), montre ses épaules ailées, cependant qu'il tourne doucement la tête de profil; et dans le bas du corps, flotte une draperie. La Madone est assise de l'autre côté. La tête penchée, elle semble dormir, l'Enfant Jésus au sein."

fig. 12

Bellori, en grand expert de la peinture, savait très bien comment on doit lire un tableau et comment on le décrit. Il commence et il termine son *ekphrasis* en nous indiquant son thème principal dans le repos de la Vierge à l'Enfant. Il use pourtant de beaucoup plus de mots pour ce qui, iconographiquement parlant, est secondaire mais qui forme la nouveauté du tableau, en l'occurrence l'apparition de l'ange et son dialogue musical avec Joseph. En louant la réalisation de la figure vue de dos, il rend implicitement hommage à la culture classique et maniériste qui se lit en filigrane du tableau.

L'ange de la *Fuite en Égypte* n'a pas seulement un *modèle naturel* (le voyou du tableau de Fort Worth) mais aussi un *modèle idéal*: la figure serpentinée de l'art du Maniérisme tardif. Le lieu qu'il occupe dans le tableau est un lieu symbolique voire allégorique. Il forme pour ainsi dire l'axe du tableau et ce n'est pas par hasard qu'en le décrivant, Bellori doit lui accorder une importance essentielle et nous parler des deux côtés du tableau (le côté de Joseph et celui de Marie) comme d'entités presque séparées. Cela correspond parfaitement à un clivage stylistique ou plus précisément de mode de représentation, qui définit le tableau: le côté de Joseph est rude, fruste, sombre, réaliste, celui de Marie est doux, clair, rêveur. L'aile de l'ange protège la mère à l'enfant, soulignant sa valeur d'icône, tandis que le mouvement serpentiné de son corps le dirige vers l'autre côté, celui de Joseph, qui, j'ose le croire, n'est pas le côté le plus sacré du tableau mais, sinon le plus profane, du moins le plus réaliste.

C'est d'ici que l'ange du Caravage tire son inspiration pour la mélodie qu'il est en train de jouer et qui s'adresse, sans aucun doute, au côté le plus sacré de l'image. La partition tenue par Joseph est tellement claire qu'on peut la déchiffrer encore aujourd'hui. Les historiens de la musique l'ont fait d'ailleurs, arrivant à la conclusion qu'il s'agit du *cantus firmus* d'un motet en l'honneur de la Vierge du compositeur franco-flamand Noël Bauldewyn (publié en 1519) qui met en musique le *Cantique des cantiques*, 7, 7 (*Quam pulchra es / Que tu es belle*).

Lisons donc ce tableau comme une allégorie: le rapport entre la réalité et le sacré s'y présente sous la forme d'une mélodie qui relie les extrêmes autour d'un axe léger comme un souffle. Écouter cette mélodie semble être un des impératifs qui se dégage du tableau. J'ignore si on l'a vraiment fait jusqu'à présent, mais rien ne nous empêche de l'essayer ici.

Références bibliographiques

- P. Askew, „The Angelic Consolation of St. Francisc of Assisi in Post-Tridentine Italian Painting", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 32 (1969), 280–306.
- F. Bologna, *L'Incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle „cose naturali"*, Turin, 1992.
- K. Christiansen, „Caravaggio and 'L'esempio davanti del naturale'", *The Art Bulletin*, LXVIII (1986), 421–445.

- H. Colin Slim, „Music in and out of Egypt: A Little-Studied Iconographical tradition", *Musica Disciplina*, XXXVII (1983), 289–326.
- I. Lavin, „Divine Inspiration in Caravaggio's Two St. Matthews", *The Art Bulletin*, 56 (1974), 59–114.
- V.I. Stoichita, *A Short History of the Shadow*, Londres, 1997.
- V.I. Stoichita, *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, Londres, 1995.
- D. Summers, „Maniera and the *Figura serpentinata*", *The Art Quarterly*, 35 (1972), 269–301.
- T. Thomas, „Expressive Aspects of Caravaggio's First Inspiration of Saint Matthew", *The Art Bulletin*, 67 (1985), 636–652.
- W. Weisbach, „Die Darstellung der Inspiration auf mittelalterlichen Evangelistenbildern", *Rivista di Archeologia Cristiana*, XVI (1939), 101–127.

Illustrations

1) Caravage, *Le Sacrifice d'Isaac*, 1594–1596, huile sur toile, 104–196 cm, Florence, Offices.
2) Caravage, *Martyre de Saint Matthieu*, 1599–1600, huile sur toile, 323 x 343 cm, Rome, Saint Louis des Français.
3) Martino Rota (d'après le Titien), *Martyre de Saint-Pierre Martyre.*
4) Caravage, *Saint Matthieu*, première version, 1602, huile sur toile, 232 x 183 cm, jadis à Berlin, Kaiser Friedrich Museum.
5) Caravage, *Saint Matthieu*, seconde version, 1602, huile sur toile, 296,5 x 189 cm, Rome, Saint Louis des Français.
6) L'Évangéliste Matthieu, *Évangéliaire de Lothar*, Paris, Bibliothèque Nationale.
7) L'Évangéliste Matthieu, *Évangéliaire Dufay*, Paris Bibliothque Nationale.
8) Caravage, *Les Sept Oeuvres de Miséricorde*, 1607, huile sur toile, 390 x 260 cm, Naples, Pio Monte della Misericordia.
9) Jan Steen, *La Leçon de dessin*, vers 1665, huile sur bois, 49, 3 x 41 cm, J. Paul Getty Museum, Los Angeles.
10) Caravage, *S. Francois en Extase*, 1596 (?), huile sur toile, 92, 5 x 128, 4 cm, Hartford, Wadsworth Atheneum.
11) Caravage, *Les Tricheurs*, 1596 (?), huile sur toile, 99 x 107 cm, Kimbell Art Museum de Fort Worth (Texas).
12) Caravage, *Repos de la Fuite en Egypte*, 1594–96, huile sur toile, 130 x 96 cm, Rome, Galleria Doria Pamphilij.