

**PALAIS
DES BEAUX-ARTS,
BRUXELLES.
DU 29 JANVIER
AU 25 MAI 2014.**

Francisco de Zurbarán.
Commissariat :
Ignacio Cano Rivero
et Gabriele Finaldi.

*Vision de saint Pierre Nolasque
de la Jérusalem céleste.*
1629, huile sur toile, 179 x 223 cm.
Musée national du Prado, Madrid.





Zurbarán, La COLÈRE DE DIEU

PAR EMMANUEL DAYDÉ



« La plus grande audace est fille de la plus grande peur » disait Francisco de Quevedo, l'acide philosophe du Siècle d'or espagnol. Venu au monde dans le modeste village de Fuente de Cantos – 699 habitants – en Estrémadure, et ayant ensuite vécu en compagnie de ses deux premières femmes à Llerena, alors deuxième ville de la province, Francisco de Zurbarán puise son esthétique austère et rare dans cette terre sans pain « extrême et dure » mais riche en conquistadors.

Il y a dans ce peintre du fin fond de l'Espagne, venu tenter sa chance à Séville et Madrid et promis à conquérir l'Amérique, quelque chose de ces laissés-pour-compte prêts à « capturer l'inconnu », comme Francisco Pizarro, l'analphabète de Trujillo devenu le tombeur de l'empire Inca, ou Pedro Cieza de León, l'auteur de la *Chronique du Pérou*. Fortement soutenu tout au long de sa carrière par les Frères dominicains de la Sainte Inquisition – qui terrorisaient la petite bourgade de Llerena (on a retrouvé dans l'église des personnes momifiées emmurées vivantes) –, Francisco de Zurbarán cultive un ascétisme rigoureux qui emprunte ses méthodes à celles du Grand Inquisiteur. Non qu'il soumette véritablement ses modèles à la question, même si son *Saint*

Sérapion, frère martyr mercédaire au visage meurtri et rendu idiot brossé pour la salle De profundis du couvent de la Merci Chaussée, apparaît évanoui et les mains liées en l'air. Mais l'artiste évite, à l'inverse de ses contemporains, toute trace de sang sur ses linges blancs immaculés ou toute marque de torture répugnante sur ses chairs hâves. Son *Saint François*, debout raide mort et contemplant un crâne, a pourtant l'air de pourrir dans l'air étouffant de quelque sombre cachot, où il a eu tout loisir de réfléchir à la vanité du monde et à ses erreurs. On sait que le *Christ en croix* blafard du couvent dominicain de San Pablo el Real de Séville, première œuvre signée de l'artiste en 1626, devait être vu derrière la grille d'une chapelle peu éclairée, en n'offrant pour tout éclairage

Ci-dessus : *Agnus Dei*.
Vers 1635-1640, huile sur toile 36 x 52 cm.
The San Diego Museum of Art.

Ci-contre : *Saint Sérapion*.
1628, Huile sur toile, 120 x 103 cm.
Wadsworth Atheneum, Hartford (États-Unis).





Un verre d'eau et une rose.

Vers 1630, huile sur toile, 21 x 30 cm. The National Gallery, Londres.

qu'une « lumière de soupire ». La recherche de la sainte vérité de Zurbarán a le réalisme brutal d'un interrogatoire, la lumière dans les yeux. S'il y a torture chez lui, c'est par l'espérance. Dans ses moines extasiés et ses moutons entravés, comme dans ses Vierges rougissantes ou ses saintes peinturlurées, le spadassin de Dieu recherche la substance de ce qui existe en soi. Au-delà de la robe de bure ou de la robe de cour, il poursuit les aveux de l'immanence des choses.

Alors qu'ils peuvent sembler fort dissemblables – dans leurs techniques, dans leurs sujets comme dans leurs commandes –, Zurbarán et Velázquez, qui se croisent, s'apprécient et s'entraident dès l'adolescence, avouent des liens méconnus, mais tout aussi indéfectibles que Braque et Picasso. Si Zurbarán adopte le caravagisme, qui fait fureur à Séville au tout début du XVII^e siècle, c'est pour suivre son ami Velázquez, qui réalise alors de stupéfiants *bodegones*. À la différence cependant du ténébrisme virtuose et picaresque du jeune prodige sévillan, de ses œufs en train de frire ou de ses cruches ruisselantes d'eau, l'Estrémègne timide noie la matière dans une ombre dévorante, creusant son réalisme obscur de lumières expirantes, qui irradiant des corps comme s'il s'agissait d'âmes et d'objets, comme si c'était des êtres. À l'existence, que traque le pinceau sans cesse mouvant de Velázquez, Zurbarán préfère l'essence,

dans la dureté de pierre de sa touche, telle qu'en elle-même enfin l'éternité la change. Pour arriver à cette ascèse, il n'hésite pas à éliminer, réduire, figer, aplanir, asphyxier. Faisant peu de cas des règles de la perspective, il cède souvent à la tentation de la platitude de l'espace et du monochrome de la forme, exactement comme les cubistes trois siècles plus tard.

Cela ne va pas sans susciter quelques dégâts collatéraux, que fustige avec sévérité le grand critique d'art espagnol du XX^e siècle Juan Antonio Gaya Nuño : « Incapacité à grouper et à ordonner les figures, absence du sens de l'équilibre des masses, déficiences dans le traitement de perspective linéaire, inaptitude à la narration. » Maints exemples prouveraient le contraire de ce jugement de Dieu quelque peu aveuglé – notamment après le séjour en 1635 à la cour de Philippe IV, où le peintre est appelé à Madrid sur les conseils de Velázquez pour décorer le palais du Buen Retiro de puissants douze travaux d'Hercule et de scènes de batailles étrangement intemporelles et désincarnées. Adoptant les apprêts clairs en forte teneur en céruse de Velázquez, séduit par les collections royales de peinture italienne, il adoucit alors considérablement sa palette et ses contrastes, tout en complexifiant le positionnement de ses figures. Mais si l'on veut bien admettre une éventuelle permanence de ces « défauts », force est de constater

que Zurbarán a le don de transformer ses soi-disant «incapacités et inaptitudes» en style. Se méfiant des compositions trop élaborées qui font disparaître le propos, aimant à aligner ses personnages comme ses pots de terre, en frise et en théorie, comme sur le devant d'une scène de théâtre, l'artiste extrémègne déclame ses formes minimalistes sous les feux de la rampe. Pour le reste, il se contente le plus souvent de reprendre des estampes du XVI^e siècle, de Dürer, de Philippe Galle ou de Gérard de Jode – exactement comme le conseillent les traités de l'époque (et comme s'y adonne d'ailleurs Velázquez, jusque dans sa célèbre *Reddition de Breda*). Mais loin de se livrer à un vulgaire plagiat, il épure, raidit, réduit et transcende ses modèles, pour concentrer toute son attention sur la nature des choses, dans leur exemplarité, leur nudité, leur singularité. Usant, avant et même après son premier séjour madrilène, de rehauts sommaires sur des préparations sombres et brunâtres issues du «limon du fleuve» de Séville, Zurbarán accentue le modelé des figures et des objets en le simplifiant à l'extrême. Les nuages compacts qui séparent le ciel de la terre dans nombre de ses extases, et qui s'ouvrent tels des rideaux sur *Le Grand Théâtre du Monde* des actes sacramentels de Calderón de la Barca, n'ont d'autre signification que celle-ci : si la vie est un songe, elle est songe de mort : «J'ai imaginé deux portes, dit le Monde dans la pièce sacrée de Calderón. L'une est celle du berceau / l'autre celle du tombeau.»

Que questionne donc le peintre d'Estrémadure sinon l'indifférence au monde et à ses douleurs ? Cette indifférence à ce qu'il raconte – que Bataille associe à Manet et à la mort du sujet dans l'art moderne – est déjà à l'œuvre chez lui, où, comme chez Thérèse d'Avila, l'on souffre de ne pas souffrir, où l'on meurt de ne pas mourir. L'artiste des mers intérieures espagnoles a beau multiplier les expressions des figures et varier les niveaux des têtes, que ce soit autour du corps momifié d'un saint mort, comme dans *L'Exposition du corps de saint Bonaventure*, ou devant un Maure à genoux, comme dans *La Reddition de Séville*, rien n'y fait : les visages demeurent impassibles, le regard souvent perdu dans une contemplation qui ne contemple rien d'autre que le néant. Même lorsque Zurbarán rencontre le succès et devient le peintre le mieux payé d'Espagne, au début des années 1640, quand il peint la délicate *Annonciation* du musée de Grenoble pour le retable de la chartreuse de Jerez ou la vie de saint Jérôme et des moines hiéronymites pour le monastère royal de Santa Maria de Guadalupe en Estrémadure, il ne renonce nullement à cette retenue de l'être : malgré de somptueux coloris de rose, d'orange, de jaune et

de rouge, ses Vierges comme ses moines semblent s'abstraire du monde. Parcourant le chemin inverse d'El Greco, peintre d'icône crétois devenu le maître du maniérisme espagnol au siècle précédent, Zurbarán retrouve l'art immatériel et frontal de l'icône médiévale, au sein d'une peinture baroque en mouvement qui veut convaincre le réel d'irréel. Zurbarán a beau avoir un sens de la mystique développé, il n'en demeure pas moins un commerçant avisé. «Puisque ce monde est à vendre, il est naturel de voler» écrit Quevedo. Dans une ville où les étroites ruelles s'encombrent de voûtes, d'armoires sculptées, de croix et de retables de Vierges et de saints, et où les hidalgos, à l'inverse de la vieille noblesse castillane, ne conçoivent pas de ne pas s'enrichir par tous les moyens – commerce ou rapine –, Zurbarán se met vite au diapason de Messire l'argent. Désirant profiter des richesses qui transitent par «la douane de l'Amérique», il établit son atelier dans une pièce de l'Alcazar et s'entoure d'au moins quatre collaborateurs fidèles – dont un artiste indépendant de qua-



Portrait d'Alonso Verdugo de Albornoz.

1635, huile sur toile, 185 x 103 cm.

Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin.



La Vierge et l'Enfant avec saint Jean-Baptiste.
1662, huile sur toile, 169 x 127 cm.
Museo de Bellas Artes, Bilbao.

lité, Ignacio de Ries. De la sorte, il souhaite s'assurer un quasi-monopole d'exportation de peintures de la métropole vers les vice-royautés d'Amérique, qui en réclament dans un souci propagandiste et évangéliste. Issue d'une famille très liée aux colonies américaines, Beatriz de Morales, sa seconde femme, a perdu son premier époux à Carthagène et a vu ses trois frères s'établir au Pérou. Aussi très tôt l'artiste extrémegne se tourne-t-il massivement vers le Nouveau Monde, où il charge des capitaines plus ou moins ruffians de transporter et de vendre quantité de saints et d'archanges – et même des portraits équestres de Césars romains – sur les foires de Portobello au Panamá et de Veracruz au Mexique, d'où ils seront acheminés vers Mexico et Lima. L'entreprise s'avère aussi juteuse qu'audacieuse, mais non sans risque : ainsi, lorsque le capitaine Diego de Mirafuentes s'avise de pavoiser son navire de toiles de Zurbarán, à l'occasion d'une fête en haute mer, les gâtant ainsi irrémédiablement et les rendant impropres à la vente... On a longtemps méprisé cette production élémentaire et alimentaire de l'atelier de Zurbarán, jugeant de bien piètre qualité cet « art de caravelle » tout juste bon pour le Nouveau Monde. C'est pourtant pour le continent américain que Zurbarán innove résolument, en traitant les patriarches de l'Ancien Testament comme autant de figures d'élégants, et en mettant à la mode des portraits de saintes avançant comme sur un podium, parées de leurs plus beaux atours, tels des top models de l'époque. Si les seuls

nus jamais peints de sa main sont des hommes, que ce soit le Christ (en croix) ou Hercule (à ses travaux), ses sainte Casilde ou sainte Ursule, qui relèvent leurs lourdes robes de brocart, en dévoilant parfois un petit pied et en regardant le spectateur droit dans les yeux (comme la *Sainte Marguerite* de Londres), font montre, chez cet homme réservé et marié deux fois à des femmes plus âgées que lui, d'un érotisme aussi diffus que discret. Érotisme qui se retrouve d'ailleurs, de manière métaphorique, dans ses *bodegones*. Comme Cézanne, qui peignait ses nus en contemplant des pommes, Zurbarán saisit la rondeur d'un saint et l'agressivité d'un téton dans des natures mortes où les fleurs et les citrons ont l'air de seins coupés. D'ailleurs, le prédicateur jésuite Bernardino de Villegas s'en étrangle : « Quoi de plus indécent qu'une image de Notre Dame tout en cotillon, robe, coiffure, fraise collerette, collier et autres choses du même acabit ? »

La peste bubonique de 1649, qui emporte la moitié des Sévillans et réduit la métropole andalouse à une cité fantôme, jointe à la chute brutale du marché américain convainquent Zurbarán de quitter la « place universelle du monde où toutes les nations venaient contempler les richesses temporelles » (Sanchez Gordillo). Parmi les 60 000 victimes de l'épidémie figure son propre fils Juan, habile peintre de natures mortes à la hollandaise et son meilleur collaborateur, qui n'hésitait pas à signer ses sonnets : « Don Juan de Zurbarán, fils de Francisco de Zurbarán, *le grand peintre*. » Alors que six enfants naissent encore de sa troisième union avec Leonor de Tordera, épousée en 1644, Zurbarán se voit poursuivi par les arriérages de loyer d'un an qu'il n'arrive plus à payer. Ses quelques biens sont vendus aux enchères. Rétif au haut baroque sentimental de Murillo et d'Herrera le Jeune, qui triomphe désormais et auquel il doit sacrifier – dans une ville qui croit panser ses blessures en tournant le dos à son glorieux passé –, Zurbarán retourne s'installer à la fin des années 1650 à Madrid, mais sans bénéficier cette fois-ci de l'aide de Velázquez, qui disparaît en 1660. Dans l'espoir de renouer avec son ancienne gloire, le peintre de la foi tente de s'adapter à la mode du temps, en bannissant les forts contrastes de lumière qui ont fait sa renommée et en gélatinisant sa palette. Il n'obtient cependant plus de commandes remarquables et doit se satisfaire de petites peintures dévotionnelles au format réduit. Avouant une dette soudaine à Raphaël, il ne cherche plus à sidérer mais montre une capacité nouvelle à émouvoir, en peignant de toutes jeunes Vierges, cette fois-ci doucement endormies dans une espérance sans torture. La messe est dite : le Siècle d'or est mort. ■

Saint Luc en peintre, devant le Christ sur la Croix.
Vers 1660, huile sur toile, 105 x 84 cm.
Musée national du Prado, Madrid.

