

TOUS LES SOIRS DU MONDE DE VALENTIN

Serait-on enfin prêt à sortir de l'office des ténèbres le génie saturnien de Valentin de Boulogne et la poésie grave des frères Le Nain ? Sans exposition en France depuis 1974 et 1978 respectivement, le mystère qui entoure ces soleils noirs de la mélancolie demande encore à être levé. Alors que Londres célèbre l'au-delà de Caravage, les deux Louvre restituent les chefs-d'œuvre inconnus des trois mousquetaires – plus un.

PAR EMMANUEL DAYDÉ

Valentin de Boulogne. Réinventer Caravage

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS.

DU 22 FÉVRIER AU 22 MAI 2017

Commissariat : Sébastien Allard, Annick Lemoine, Keith Christiansen et John Pope-Hennessy

Le mystère des frères Le Nain

MUSÉE DU LOUVRE-LENS. DU 22 MARS AU 26 JUIN 2017

Commissariat : Nicolas Milovanovic et Luc Piralla

Il n'y a pas que dans *Les Trois Mousquetaires* que l'on croise le fer pour un rien, un mot, une farce ou un heurtement d'épaule malencontreux, car on vit jeune et on meurt vite en ce début du XVII^e. Le 18 juillet 1610, Michelangelo Merisi – dit Le Caravage –, poursuivi par des tueurs à gages, est retrouvé brûlant de fièvre, une fièvre due aux effets combinés du paludisme, de l'intoxication au plomb et de la syphilis, avant d'aller expirer à l'hôpital de Porto Ercole. Les œuvres au noir suscitées par la vie violente de ce *ragazzo di vita* pasolinien bouleversent Rome. N'ayant pu susciter des élèves de son vivant, le peintre mauvais garçon engendre des suiveurs après sa mort (« *segaci* » dira Luigi Lanzi, l'inventeur du terme *caravagesque*, choisi pour caractériser Valentin), qui s'ingénient à imiter son style de vie sauvage avant même que de s'intéresser à son esthétique naturaliste. Valentin sera un des premiers – sinon le premier – à revendiquer cette profession de foi bohème. Annick Lemoine, inventive commissaire scientifique de la rétrospective du Louvre, croit avoir trouvé mention, dans les minutes d'un procès intenté par un collègue français, de la présence d'un *garzone* Valentino à Rome dès 1609 – et ce donc bien avant les six dernières années de sa vie (jusqu'ici seules documentées). Ayant quitté



Valentin de Boulogne. *Le Concert au bas-relief*.
Vers 1623-1625, huile sur toile, 173 x 214 cm.
Musée du Louvre, Paris.

ET DES LE NAIN



sa ville natale de Coulommiers, Monsu Valentino aurait gagné l'Italie dès l'âge de 18 ans, gagnant maigrement sa vie en passant d'un atelier à l'autre, après une formation sans doute exercée chez lui, dans la Brie, auprès de son père artisan maître-verrier, et peut-être en se faisant engager sur quelque grand chantier à Fontainebleau ou à Troyes. La légende du caravagisme fait du jeune Briard un *huomo satirico* agressif qui aime à parader l'épée au côté. Noceur impénitent, ce solitaire « difficilement fréquentable », qui soutient certes le Franc-Comtois Nicolas Tournier ou partage son logement avec le Lorrain David de La Riche, préfère la compagnie des « nations allemandes et néerlandaises » et celle de la confrérie avinée des Bentvueghels (bande d'oiseaux) à celle de ses compatriotes. Louant son travail à la journée sans souci du lendemain, ce D'Artagnan amoureux – qui prend, aux Bentvueghels, le curieux surnom d'« *Amador* » (« l'amoureux », en espagnol) – a beau peindre un certain type de femme à la beauté fière et altière, aux cheveux courts et châtain, on ne lui connaît ni épouse, ni maîtresse, ni enfants. Si l'on en croit Baglione et ses *Vies des meilleurs artistes de Rome*, le poète ivre serait mort de sa vie dérégulée, le 19 août 1632, à l'âge de 41 ans, en se baignant dans la fontaine glacée du Babuino, pour « éteindre le feu qui l'embrasait » après une nuit d'ivresse et d'excès en tout genre. Fin de la *Dolce vita*.

Le Messie sauvage

Quinze jours seulement après la mort prématurée de l'artiste, les prix de ce *pictor famosus* s'envolent et « on ne peut pas trouver ses peintures, ou si on les retrouve, il faut payer quatre fois ce qu'elles coûtent à l'origine ». Alors que Mazarin acquiert neuf toiles de l'artiste – désormais passées dans les collections du Louvre, où elles constituent le plus grand ensemble de peintures de Valentin jamais réunies –, Louis XIV ne dépara jamais les murs de sa chambre des quatre évangélistes de Valentin, et ce longtemps après la mort du peintre. Si la sévérité de ce romantique inconsolé le fait dédaigner du frivole XVIII^e siècle, David, juste avant la Révolution, est le premier à revendiquer sa grandeur plébéienne en allant copier à Rome sa majestueuse *Cène* – une illumination presque chorégraphique, qui suggère un mouvement astral des corps des apôtres autour d'un Christ derviche tourneur. C'est Manet

cependant qui rend le plus parfaitement justice aux musiciens de Valentin – comme aux joueurs de flageolets des Le Nain d'ailleurs – en affichant avec *Le Fifre* le même caractère d'indifférence au monde que relevait Georges Bataille. En « accédant à cette transparence plate, qui est l'étranglement de l'éloquence » (Bataille), Valentin le mélancolique transforme ses triviales réunions d'hommes, de femmes, de vieillards et d'enfants, en des photogrammes cinématographiques dignes du jeu minimaliste, des visages exsangues et des regards perdus, murés dans le sentiment d'une incommunicabilité infinie, de *La Notte* ou de *L'Eclisse* d'Antonioni. Comment, après une telle gloire posthume, en est-on arrivé à ignorer complètement le génie lunaire de Valentin ? Écrasé par l'ombre de Caravage avant d'être balayé par la révélation de La Tour, lors de la très nationaliste exposition *Peintres de la réalité en France au XVII^e siècle* au musée de l'Orangerie en 1934, Valentin aurait pu finir dans les oubliettes de l'histoire. Heureusement, Annick Lemoine juge aujourd'hui que Valentin, qui disait ne vouloir « s'incliner devant aucun maître », est peut-être « celui qui invente le plus » dans les rangs des caravagesques romains. Et alors que l'historien de l'art Roberto Longhi parlait de « rupture intelligente » à propos de ce messie sauvage, Sébastien Allard, directeur du département des peintures du Louvre, en fait « le meilleur de tous – avec Vouet », celui dont le rapport avec Caravage demeure en tout cas le plus « transgressif ». S'il emprunte l'âpreté de ses sujets à celle pratiquée par Ribera et Cecco da Caravaggio, les véritables « inventeurs » du caravagisme – avant même que celui-ci ne soit toiletté de manière plus présentable par Manfredi et sa Manfrediana methodus –, il transforme singulièrement ses scènes de bohème crapuleuse en de blêmes déplorations, où les voleurs sont volés et où les diseuses de bonne aventure au teint basané devinent mieux l'avenir que le présent. Fidèle à ses débuts à la formule caravagesque, qui fait surgir de l'ombre obscure des types populaires assez brutaux à mi-corps (ou mi-jambes), éclairés de manière contrastée – façon nuit américaine au cinéma –, Valentin porte l'art du portrait « d'après nature » à des sommets inégalés. Appréhendant comme personne les attitudes des enfants qui tirent la jupe de leur mère ou celles, accablées, des vieillards, il affranchit ses modèles vivants aux yeux baissés, inquisiteurs ou écarquillés de tout pittoresque comique (à l'inverse de son rival Vouet, par exemple). Si le caravagisme est ce mouve-



Valentin de Boulogne. *Réunion dans un cabaret*. Vers 1625, huile sur toile, 96 x 133 cm. Musée du Louvre, Paris.

ment moderne qui veut mettre fin à l'illusion de la perspective à l'aube du XVII^e siècle – comme le fera, différemment, le cubisme au début du XX^e –, alors Valentin est définitivement le prophète de l'art « de ce qui est ».

La musique du silence

La solitude sonore de ses scènes de taverne introspectives se pare d'une telle stupeur poétique au tournant des années 1623-1625, qu'elles en arrivent à suggérer la douleur même de la condition humaine. Réuni autour de bas-reliefs antiques réinventés, en forme d'étranges tombeaux cubiques servant de table, chacun demeure comme perdu dans des pensées tristes qui se chantent. Ces vanités élégiaques, proches des *Mangeurs de pommes de terre* de Van Gogh, semblent incarner la métaphysique d'Alberto Savinio, qui prétendait que « la différence entre la tristesse et la mélancolie tient au fait que la tristesse recuse la

pensée alors que la mélancolie s'en nourrit ». Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les éditions Folio ont choisi de mettre, en couverture de *La Leçon de musique*, l'essai de Pascal Quignard sur le violiste Marin Marais, un enfant à la chevelure ébouriffée (proche de celle des gamins des Le Nain) qui, une main posée de manière indolente contre sa joue – pose conventionnelle de la Mélancolie – et l'autre qui suit (sans les regarder) les lignes d'une partition, entrouvre la bouche pour chanter doucement au centre du *Concert au bas-relief*. « Quelle est l'essence de la musique pour moi ? se demande Quignard. C'est le bruit étouffé que fit Tibère mourant, répond-t-il – étouffé entre deux matelas sous les mains de Macron. Le premier matelas définit le rythme. Le second matelas définit l'intensité sonore. Ce qu'expire l'empereur définit la mélodie. » Remplis de spadassins en armures et de galants jouant du luth, qui lèvent leur verre ou se versent à boire à la santé de femmes à soldats qui chantent





Valentin de Boulogne.
Saint Mathieu, l'évangéliste.
1^{re} moitié du XVII^e siècle,
huile sur toile, 120 x 146 cm.
Musée national des châteaux
de Versailles et de Trianon.



Valentin de Boulogne. *Les Quatre Âges de l'homme*. Vers 1629, huile sur toile, 96,5 x 134 cm. National Gallery, Londres.

CARAVAGE DANS L'AU-DELÀ

Alors que New York a célébré *Valentin : beyond Caravaggio*, Londres fête tous ceux qui ont osé peindre « *Beyond Caravaggio* », c'est-à-dire au-delà du bruit et de la fureur de celui par qui le scandale arrive, de ce saint voyou « venu pour tuer la peinture » (si l'on en croit le jaloux Poussin). Loin de n'avoir suscité que de pâles émules, le maître lombard n'a pourtant rien d'insurpassable. Il suffit pour s'en convaincre de se délecter des ors et des ombres de 49 chefs-d'œuvre cachés, exceptionnellement sortis des caves des châteaux et des collections privées de Grande-Bretagne et d'Irlande. Si les inquiétantes scènes de taverne de Manfredi, Tournier ou La Tour n'ont pas à rougir de la comparaison avec les éclatantes diseuses de bonne aventure de Caravage, le génie de Ribera et de Valentin, notamment avec ses *Quatre Âges de la vie*, explose avec la même puissance métaphysique que leur – lointain – modèle. Le caravagisme n'est pas une école : c'est peindre vers l'infini du réel.

***Beyond Caravaggio (Au-delà de Caravage)*. National Gallery, Londres. Jusqu'au 15 janvier 2017. Commissariat : Letizia Treves.**

bouche ouverte, les sombres *lamenti* en forme de quatuor, de quintette, de sextuor (et même de nonette dans le *Concert à huit* du Louvre) pour guitare espagnole, *viola da braccio*, *chitaronne*, harpe, épinette, tambour basque et autre flûte ou cornet de Valentin semblent traduire la morne

splendeur des tombeaux. Aux tendres pastorales, fondées sur la douceur, la joie et l'effusion des oratoriens de Philippe Néri – le saint du jour, béatifié en 1615 –, Valentin semble répondre du fond de ses tavernes louches en entonnant « *bisogna morire* » (« il faut bien mourir ») des airs, villanelles

et autres passacailles de la vie de Stefano Landi « Romano ». Comme Valentin, ce compositeur étonnamment moderne finit par entrer au service du pape Urbain VIII en chantant à la chapelle Sixtine, mais aussi en fournissant à ses puissants cardinaux-neveux et à la très francophile « casa Barberini » de remarquables airs pour voix seule. La création de son *Sant'Alessio* au palazzo Barberini lors du carnaval de 1633 fut un évènement tant chrétien que mondain, où « l'on n'entendait que soupirs sourds par la sale, que l'admiration et le désir (pour les jeunes acteurs imberbes) faisoient échapper des robes violette » – si l'on en croit les souvenirs d'un autre Français, l'écrivain libertin Jean-Jacques Bouchard, entré au service du cardinal Barberini (avant d'y être assassiné). Même s'il fait appel à Bernin pour la mise en scène et à Pierre de Cortone pour les décors, Landi, en faisant chanter, dans le prologue de son drame sacré, *l'Urbs* sur un trône fait d'armes et de bannières, avec des esclaves à ses pieds, pourrait bien avoir pensé à *l'Allégorie de Rome* de Valentin. Destinée à glorifier le palais de la Cancelleria, où le cardinal Francesco Barberini doit prendre ses appartements, *l'Allégorie* constitue une sorte de radical galop d'essai avant le double *Martyre* destiné à Saint-Pierre. S'il consent à reprendre la rhétorique triomphale d'usage, Valentin subvertit tranquillement le genre en éclairant crûment au premier plan, pour personnifier le Tibre, un vieillard déjà portraiture de nombreuses fois, mais cette fois-ci nu, le ventre bedonnant, la peau flasque, les genoux noueux et le système pileux majestueusement velu. En posant les bras levés et l'aisselle non rasée sur la pochette de son disque *Easter*, Patti Smith, en 1978, revendiquera un semblable effet de réel allégorique.



Valentin de Boulogne, *Martyres des saints Procès et Martinien*, 1630, huile sur toile, 302 x 192 cm. Musées du Vatican, Rome.

Spleen et idéal

Même lorsqu'il s'attache aux épisodes les plus sanglants de la Bible, et qu'il paraît s'ensauvager au plus près de la brutalité de Caravage (comme dans son *Judith et Holopherne* de La Valette, qui reprend, pour une fois, l'exacte composition du maître lombard), le Français réussit à conférer à cet étrange trio des Parques une indicible exhalaison mortifère. Ravageant de manière crue la droite du tableau, la lumière se retrouve arrêtée à son extrémité par le bras levé et la main ouverte du géné-

ral assyrien, qui s'agite en battant désespérément l'air, comme dans un ultime spasme, en même temps qu'elle inonde la gorge de Judith, cet obscur objet du désir. Les grandes compositions religieuses qui suivent les scènes de tripot apparaissent mouvementées, presque anarchiques dans leur grouillement de personnages, leurs diagonales renversées et leurs bascules insensées. *Le Christ et la femme adultère* décentre ainsi toute la composition vers la gauche en faisant surgir la figure de Jésus



du sol, comme s'il sortait du tombeau, dans un flottement de formes et de sens qui confine presque à l'hallucination. Sans jamais quitter « *la pittura dal naturale* », Valentin au fil des ans rend sa facture plus fine, tout en glacis et en transparence, tandis que son extraordinaire raffinement chromatique, tout en rose ancien, bleu-gris, lilas et vert – proche en cela des Vénitiens – acquiert une sophistication nouvelle. Le *desdichado* confie toute son angoisse de vivre au sanglant rideau cramoisi qui illumine et enveloppe un *Samson* interloqué – qui pourrait bien être un autoportrait. Tout comme l'*Allégorie de l'Italie*, les *Martyres des Saints Procès et Martinien*, prestigieuse commande passée en 1629 d'un grand retable pour Saint-Pierre de Rome, cèdent à une ordonnance classique en prenant la structure rationnelle d'horizontales et de verticales en forme de croix. Mais, en multipliant follement les amoncellements de corps, soumis à des contorsions baroques dignes de Bernin, ces chairs crues sacrifient encore pleinement au naturalisme dramatique de Caravage. Immédiatement comparé au cruel et affolé *Martyre de saint Erasme* de Poussin, autre commande passée l'année précédente à un artiste étranger (et français) à Saint-Pierre grâce aux Barberini, les *Saints Procès et Martinien* mettent les connaisseurs au martyre en engendrant, si l'on en croit l'historien de l'art allemand Joachim von Sandrart, « *ein grosses disputat* ». Avant même l'irruption de la querelle entre les poussinistes et les rubénistes à la fin du siècle à Versailles, qui portera sur la priorité du dessin ou de la couleur, Valentin se voit reconnaître pour lui « le vrai naturel, la force, l'éclat du coloris, l'harmonie des couleurs », quand Poussin le surpasse, selon les préceptes de Guido Reni, en « force d'expression des passions, des affects et de l'invention ». Qu'importe ! Valentin, qui emménage seul et prend à son service un domestique, est désormais considéré comme un maître à part entière. Sa mort inopinée le prive de la lutte engagée entre spleen et idéal, jusqu'à ce que les Le Nain ne reprennent le flambeau de la vérité préférée à la beauté et ne poursuivent le combat depuis Paris.

Valentin de Boulogne. *Allégorie de l'Italie*.
1628-1629, huile sur toile, 333 x 245 cm.
Institutum Romanum Finlandiae, Rome.



Louis Le Nain. *La Forge*. Vers 1640, huile sur toile, 69 x 57 cm. Musée du Louvre, Paris.

L'opéra des gueux

Originaires de Laon en Picardie, formés peut-être auprès d'un peintre du foyer haarlémois, et restés attachés à leur terre – du coup plus sensibles à l'esthétique nordique que ne pouvait l'être Valentin –, les trois frères Le Nain, Antoine l'aîné, Louis, le cadet, et Mathieu, le plus jeune, installent leur atelier à Paris en 1629 auprès du milieu flamand, dans l'enclos de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés. Antoine a beau être le chef d'atelier et ses deux frères de simples compagnons, ils signent leurs toiles du seul patronyme de « Lenain », comme s'il s'agissait d'une firme. Même s'ils exécutent de grands décors religieux pour le couvent des Petits-Augustins ou pour Notre-Dame de Paris, et si l'on signale un portrait – disparu – d'Anne d'Autriche peint par eux, les Le Nain s'adressent avant tout à un public de bourgeois aisés, bien moins haut placés que le roi, la cour et les puissants financiers pour lesquels travaille au même moment Simon Vouet. C'est le goût de ces bourgeois qui se rêvent gentilshommes qui explique l'irruption chez eux d'inimitables représen-



Louis Le Nain. *Repas de paysans*. 1642, huile sur toile, 97 x 122 cm. Musée du Louvre, Paris.

tations paysannes. Part sans doute mineure de leur œuvre, même si la plus originale, ces intérieurs – et extérieurs – humbles mais dignes, fort éloignés des « drôleries de Flandres » dont la foire Saint-Germain s'est fait une spécialité, sont « montrés de manière positive, en écho à leurs propres aspirations terriennes », souligne Nicolas Milovanovic, commissaire de l'ambitieuse rétrospective du Louvre-Lens, « qui vont de pair avec une accession désirée à la noblesse, comme M. Jourdain ». Et d'ajouter : « On peut aussi faire une comparaison avec Arnolphe, dans *L'École de Femmes*, qui se fait appeler « M. de la Souche » d'après une terre qu'il possédait, comme Mathieu le Nain se fait pompeusement – et brièvement – appeler sieur de la Jumelle après la disparition de ses frères, d'après une terre dont il avait hérité près de Laon. » Ces scènes de la vie de campagne, d'une

banalité balzacienne avant l'heure, renversent les hiérarchies sociales admises en accordant à la paysannerie, « farouche et affamée » selon La Bruyère, une attention dépourvue de toute anecdote ou de tout pittoresque, avec un souci de vérité presque mystique et une émotion réelle, empreinte d'austérité et de grandeur. Si l'on est en droit d'attribuer à Mathieu quelques beaux morceaux de nature comme le *Joueur de flageolet* de Londres ou le *Paysage à la chapelle* de Hartford, il revient sans doute à Louis d'avoir peint de sa main seule quelques grands chefs-d'œuvre sobres, calmes, clairs et songeurs, comme la *Famille de paysans* ou *La Forge*. Usant d'une touche étonnamment libre et d'un coloris pauvre, froid et restreint, qui va du rouge brique au vert bouteille, Louis campe au sein de compositions simples ses figures rustiques solidement charpen-



Louis Le Nain. *La Tabagie*. 1643, huile sur toile, 117 x 137 cm. Musée du Louvre, Paris.

tées aussi bien que ses saints émaciés, tel le *Saint Jérôme* récemment réapparu chez Sotheby's (qui apporte un éclairage nouveau sur son art), ou ses délicats nus féminins, telles l'allégorie à nulle autre pareille de *La Victoire* ou la tendre Ariane endormie du *Bacchus*. Peut-être moins doué, plus à l'aise en tout cas dans la miniature sur cuivre aux couleurs brillantes et le portrait à l'acuité psychologique que dans l'éclairage et la composition, le petit maître plein d'attraits qu'est Antoine réussit à transformer sa maladresse en liberté dans ses œuvres les plus réussies. Peintre ordinaire de la Ville de Paris, l'ambitieux Mathieu délaisse quelque peu les basses paysanneries de ses frères, disparus tous deux brutalement en 1648, pour retrouver le goût caravagesque des militaires en chapeaux à plumes et rabats de dentelles – en souvenir peut-être de son père, sergent

royal –, avant de verser dans une iconographie religieuse quelque peu grandiloquente et désinvolte. Comme semble le prouver la restauration de l'audacieuse *Tabagie* (où est apparu un portrait inconnu en couche sous-jacente), il lui arrive cependant de reprendre les plus parfaites compositions de Louis et de transformer, comme ici, un portrait collectif en une scène de genre, dans le souci de mieux vendre. Galant jusqu'à la fin (*Amador* lui-aussi ?), le billet appelant à l'enterrement du chevalier Mathieu Le Nain à Saint-Sulpice, à l'âge de 70 ans, spécifie que « les dames s'y trouveront s'il leur plaist ». Poètes de la lumière, amateurs de regards, peintres de l'enfance, les rares et réservés frères Le Nain sont les derniers représentants de l'harmonie triste et de ce « vrai simple » chanté par Roger de Piles. Après eux, le Déluge : le naturalisme se meurt, le naturalisme est mort. ■