



Caravage, Van Loon, le désordre et la nuit

En projetant la crudité du réel dans la nuit de la fiction, Caravage révolutionne la peinture et la représentation de l'invisible au début du XVII^e siècle à Rome. Tandis que le musée Jacquemart-André à Paris analyse cette révolution en neuf chefs-d'œuvre du maître, posés en regard de ses contemporains aveuglés ou éblouis, BOZAR à Bruxelles fait sortir de l'ombre la grandeur nature oubliée de Théodore van Loon, premier caravagesque flamand. Le caravagisme est aussi un humanisme.

■ PAR EMMANUEL DAYDÉ

Caravage à Rome. Amis et ennemis

Musée Jacquemart-André, Paris. Du 21 septembre 2018 au 28 janvier 2019
Commissariat : Francesca Cappelletti et Pierre Curie

Théodore van Loon. Un peintre caravagesque entre Rome et Bruxelles

BOZAR, Bruxelles. Du 10 octobre 2018 au 13 janvier 2019
Commissariat : Sabine van Sprang

Fiat lux. « Nous ne sommes pas faits pour les ténèbres, assure la réalisatrice Agnès Bovet-Pavy dans son documentaire *Lumières sur la ville*. La nuit, c'est le royaume des revenants, des illusions et du désordre. » Pour Caravage au contraire, l'obscurité, c'est la règle et la lumière, l'exception. Né pour seconder la police, le service d'éclairage public de lanternes, imposé par Louis XIV et son lieutenant général de police La Reynie à Paris en 1667, va faire de la lumière urbaine un instrument de pouvoir et d'oppression. Mais la Rome papale du début du XVII^e siècle, où seules les dispendieuses bougies de cire et les médiocres chandelles de suif permettent de trouer l'horreur de profondes nuits, ne permet pas encore de délimiter les lieux fréquentables. Livrée au banditisme, la nuit y inverse l'ordre du jour, faisant des voleurs et des peintres les princes de la cité. Anticipant sur le cinéma d'un Pasolini, Michelangelo Merisi, le gamin venu de Caravaggio, règle ses scènes de vie violente à l'aide de puissants projecteurs,

Michelangelo Merisi, dit Caravage. *Ecce Homo*.
1605 (?), huile sur toile, 128 x 103 cm.
Musei di Strada Nuova – Palazzo Bianco, Gênes.

qui érige la lumière en arbitre du désordre et transforment l'abjection du réel en miséricorde de Dieu. Réduisant l'action et le nombre de ses figures, exposant celles-ci en taille réelle à mi-corps, l'artiste de tous les dangers travaille de manière hâtive, sans dessin préparatoire, dans un atelier tendu de noir, tout juste éclairé par le faible rai de lumière d'un soupirail. En exaltant le physique, Caravage atteint la métaphysique dans toute sa mystique crudité.

Dans la nuit obscure de Caravage

Avant que les fastes du baroque n'éclairent le siècle des Lumières, Caravage plonge le début du XVII^e siècle dans ses leçons de ténèbres. Le caravagisme qui s'empare de Rome dans les années 1600 n'est pas une école, c'est un mauvais coup à plusieurs. De gamin des rues à protégé des banquiers et des prélats, le peintre du noble et de l'ignoble passe allègrement de l'aristocratie à la canaille, fréquentant aussi bien le salon de musique du cardinal del Monte que

les bouges du Trastevere. Formant la bande à Caravage, ses *turcimanni* sont des voyous faméliques des rues, des *ragazzi di vita* pasolinien. Outre les fidèles Onorio et Decio Longo, apprentis-architectes de Bergame, Michele s'entoure de Mario Minutti, un apprenti-peintre qui lui sert de modèle (pour le *Joueur de luth* version Saint-Pétersbourg notamment) aussi bien que de la prostituée Maddalena di Paolo Antognetti, dite la belle Lena (gracieusement portraiturée dans la *Madone de Lorette*), ou de la courtisane aux cheveux d'or Fillide Melandroni (qui lui inspire sa *Judith*) – voire du palefrenier Benedetto ou encore du *bardassa* (prostitué) Giulietto. S'il fréquente bien évidemment les peintres, il est

loin de faire l'unanimité parmi eux. Lors du procès en diffamation que lui intente son rival Baglione en 1603, Michele assure considérer les célèbres Cavalier d'Arpin, Annibal Carrache, Zuccari ou Roncalli comme des « hommes de valeur »... même s'ils ne lui adressent pas la parole. Mais ses véritables compagnons de beuverie, ceux avec qui il fait les quatre cents coups, se nomment Lionello Spada ou Orazio Gentileschi – auxquels peuvent se joindre ses jeunes assistants, tel Francesco Boneri (son modèle pour son *Saint Jean-Baptiste au bélier*, avant de devenir un saisissant peintre caravagesque, au tracé acéré comme le métal, sous le nom de Cecco del Caravaggio).

Orazio Borgianni. *David et Goliath*.
Vers 1609-10, huile sur toile, 119 x 143 cm.
Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.





Michelangelo Merisi, dit Caravage. *Judith décapitant Holopherne*. Vers 1600, huile sur toile, 145 x 195 cm. Gallerie Nazionali di Arte Antica di Roma – Palazzo Barberini, Rome.

Le caravagisme est un humanisme

Après la révélation au public du cycle de saint Matthieu à Saint-Louis-des-Français, le second Michelangelo – qui s'habille tout de noir à la mode espagnole – suscite immédiatement des vocations parmi les nations multilingues de Rome, impressionnant les Italiens comme les Flamands. Ayant totalement bouleversé sa peinture – encore maniériste – après à sa rencontre avec Merisi, Gentileschi peint son *Saint Jérôme* d'après nature, en faisant poser un pèlerin sicilien âgé de 73 ans, dénudé jusqu'à la ceinture. Pour sa propre version de *Judith et la servante*, Gentileschi n'atteint toutefois pas au choc provoqué par la *Judith décapitant Holopherne* de Caravage : dans ce *snuff movie* sur toile, on voit une jeune fille, dont les seins fermes pointent sous le corsage, trancher avec dégoût, dans un jet de sang rouge sur le drap blanc, la tête du général assyrien, surpris nu dans son sommeil, se contentant de montrer la tête d'Holopherne dans les mains de deux femmes élégamment vêtues, le peintre de Pise macule leurs vêtements de discrètes taches de

sang. Renchérissant avec véhémence sur l'horreur sanguinolente de Caravage, le bouillant, susceptible et querelleur Orazio Borgianni – que Baglione considère comme un ennemi de Caravage (mais faut-il le croire, quand on sait que Borgianni cherchera plus tard à faire assassiner ce même Baglione ?) – fait couper la tête d'un Goliath buriné par un David grimaçant, dans des flots de sang dignes d'un *Giallo* de Dario Argento. Alors que les polyphonistes franco-flamands dominent la vie musicale, et que Paul Bril et Jan Brueghel l'Ancien ont déjà introduit à Rome une sensibilité neuve à l'égard du monde de la nature, le Brugeois Ludovicus Finson se prend de passion folle pour Caravage, collectionnant ses œuvres ou les copiant de manière presque servile, à la recherche d'une osmose. Si l'on en croit l'exemplaire récemment identifié par Mina Gregori comme autographe (infiniment plus dramatique que la version Klain ou que la belle copie de Finson), l'exsangue *Madeleine en extase*, exécutée en cavale, juste après le règlement de comptes où Ranuccio Tomassoni



Théodore van Loon.
La Sainte Famille.
 Vers 1620, huile sur toile, 124 × 187 cm.
 M-Museum, Louvain.

trouve la mort et qui contraint Michele à fuir précipitamment Rome, traque une vérité interdite. Avec son teint blafard, sa pose évanouie, ses yeux mi-clos et sa bouche entrouverte de ménade, cette Madeleine ivre et à demi-morte attire la compassion plus qu'elle ne suscite l'extase. À la fois choqué et séduit par le temps arrêté du maître lombard, Rubens, présent lui aussi à Rome en ces années-là, préfère le citer (dans son *Couronnement d'épines*) ou le corriger (dans sa copie de la *Mise au tombeau*) plutôt que de l'insérer dans la tumultueuse esthétique du héros qu'il met en scène.

La grandeur nature de Van Loon

Plus secret et empreint d'une humilité contagieuse, Théodore van Loon – né à Erkelenz dans les Pays-Bas espagnols en 1582 mais que l'on retrouve à battre le pavé de Rome dans le quartier de Santa Maria del Popolo (où officie Merisi) entre 1602 et (peut-être) 1612 – infuse de piétisme dévotionnel et populaire le premier caravagisme, qui n'a pas encore succombé à la

méthode commerciale de Manfredi. À la pompe triomphale de Rubens, van Loon oppose, selon l'humaniste Erycius Puteanus, un solennel et silencieux *Theatro miraculorum*, soit un théâtre de chair susceptible de faire des miracles. Soucieux à ses débuts de réalisme classique, tel qu'on l'enseigne à l'Academia di San Luca (où il est admis en 1604) et tel que le pratique brillamment la nouvelle école bolonaise des frères Carrache, Théodore le flamand réalise une synthèse originale entre le naturalisme caravagesque et l'idéalisme carracesque. Proche de la sensibilité oratorienne de Philippe Néri – il rapportera même à Montaignu des reliques du saint en 1628 –, Van Loon crée d'éblouissants grands concerts spirituels mangés de couleurs vives et de nuits obscures, à la facture robuste et ronde, saine comme des joues rouges de petits Flamands. En témoignent quelques chefs-d'œuvre inconnus, comme sa *Pieta* crépusculaire, son expressionniste *Martyre de saint Lambert*, sa zurbaranesque *Conversion de saint Hubert*, désarçonné devant un cheval immobile et stupide (qui rappelle singulièrement celui de la *Vocation de saint Paul* de Caravage), ou sa tardive *Annonciation* de Saint-Jean-Baptiste-au-

Béguinage, sobre et dépouillée tel un somptueux linceul. Un peu à la manière de la Chiesa Nuova des Oratoriens à Rome, qui se contente de juxtaposer en son sein le tendre colorisme de Barocci à l'austérité de Caravage ou à la fougue de Rubens, Van Loon invente sa manière nordique chargée de *gravitas*, en empruntant aussi bien à la construction pyramidale en cascade d'Annibal Carrache, aux visages burinés et aux formes surgissant dans leur entièreté sur un fond obscur de Borgianni qu'aux effets changeants et au goût pour les matières précieuses de Gentileschi. Se fixant ensuite à Bruxelles, sans cesser d'effectuer des allers-retours à Rome, le Flamand devient le peintre attitré de l'architecte de cour Wenceslas Cobergher, touche-à-tout de génie, qui lui confie la décoration des grands chantiers lancés par les archiducs Albert et Isabelle, dont le lieu de pèlerinage marial Notre-Dame-de-Montaigu. Pour cette basilique baroque, à plan central sous dôme et en forme d'étoile apocalyptique à sept pointes, Théodore van Loon peint entre 1616 et 1621 sept immenses retables qui glorifient avec majesté, en opposition au protestantisme, une vie de la Vierge au mysticisme naturel. Cachées derrière des vitres sales et soumises à la pourriture de champignons, ces toiles sont demeurées ignorées pendant quatre siècles – y compris du curé –, la flamme ardente de Van Loon ayant été avalée par l'ombre gesticulante de Rubens. Hébergé à Louvain chez son ami Puteanus, qui le qualifiait de « peintre très célèbre », le maître des jeux de Marie a encore le temps de se faire portraiturer par Van Dyck, d'influencer la peinture de l'étrange Melchior de Mars à Gand, et d'annoncer l'art janséniste d'un autre Bruxellois, Philippe de Champaigne, avant de disparaître dans les profondeurs de l'oubli. *Fiat obscuritas.* ■



Théodore van Loon.
L'Annonciation.
 Après 1623, huile sur toile, 341,5 × 200 cm.
 Église Saint-Jean-Baptiste au Béguinage, Bruxelles.

À voir et à écouter

Lumières sur la ville. Agnès Bovet-Pavy.
 Éd. François Bourin / ARTE Éditions

L'Oreille de Theodor van Loon.
 Huelgas Ensemble. CD Cypres

La Luz de vuestros ojos (Vêpres mariales). Utopia Ensemble.
 Concerts à Notre-Dame-de-Montaigu. Les 16 et 17 novembre 2018