

Laurent Dandrieu

Les peintres de l'invisible

Le Greco, Rembrandt, Vermeer
et autres messagers de l'infini



LAURENT DANDRIEU

LES PEINTRES DE L'INVISIBLE

Le Greco, Rembrandt, Vermeer
et autres messagers de l'infini

LES ÉDITIONS DU CERF

© *Les Éditions du Cerf*, 2016

www.editionsducerf.fr

24, rue des Tanneries

75013 Paris

EAN : 978-2-204-11671-8

Ce document numérique a été réalisé par [Nord Compo](#).

*Pour l'invisible,
qui n'aura que trop tardé
à se rendre visible.*

Timbrée du sceau de la réalité, ils restituent en l'isolant cette effigie, cette image de Dieu, travaillée par la circonstance et le rôle, qui reposait enfouie sous le quotidien.

PAUL CLAUDEL,
Introduction à la peinture hollandaise.

Tout homme est une histoire sacrée.

PATRICE DE LA TOUR DU PIN,
Une Somme de poésie.

Avertissement

La plupart des chapitres du présent recueil ont pour base des comptes rendus d'expositions, initialement publiés dans *Valeurs actuelles*, *Spectacle du monde* ou les hors-série du *Figaro* : c'est le cas des chapitres consacrés au Greco, à Champaigne, Rembrandt, Vermeer, Boissoudy ou aux visages du Christ. On a choisi de laisser dans ces textes les références aux circonstances qui leur ont donné naissance, tout en ne négligeant pas de les enrichir des connaissances que nous avons pu acquérir depuis. Le chapitre sur Fra Angelico est issu d'une conférence donnée dans la foulée de notre livre *La Compagnie des anges. Petite vie de Fra Angelico* (Éd. du Cerf, 2014). Le texte sur Desvallières est inédit.

La traversée des apparences

Représenter l'invisible, c'est le défi auquel est confronté, dès l'origine, l'art religieux chrétien, qui doit porter témoignage de l'existence et de l'héritage d'un homme qui est en même temps Dieu, puis qui, ayant quitté cette condition terrestre pour rejoindre son Père, reste présent au milieu des hommes, mais d'une présence cachée, qui épouse les apparences de l'absence. On comprend que les artistes, impressionnés par l'idée de devoir donner un visage au Fils de Dieu, se soient précipités à prendre pour modèle ce Mandylion d'Édesse, ce tissu miraculeusement imprimé du visage du Christ, réapparu en Turquie au VI^e siècle et qui n'est sans doute autre que notre Saint-Suaire, et dont l'image acheiropoïétique, c'est-à-dire non faite de main d'homme, a inspiré les traits qui se sont imposés comme ceux du Christ dans l'imagerie religieuse. À peu près à cette époque en effet, la représentation du Christ change radicalement : le jeune homme imberbe et bouclé que l'on figurait jusqu'alors en une variante paresseuse d'Apollon laisse la place à un homme barbu, de type sémité, à la longue chevelure. On a relevé plus d'une quinzaine de traits qui reviennent constamment, sur les reproductions de l'image d'Édesse comme sur les Christ pantocrator qui prolifèrent en Orient, qui tous se retrouvent sur le linceul de Turin.

Mais représenter le Christ est une chose ; donner à voir, ou du moins à pressentir, la dimension spirituelle du monde, cette présence familière du divin parmi les choses de la Terre que

Jésus est venu sceller, en est une autre. C'est le défi qu'ont tenté de relever tous les artistes chrétiens, depuis les origines jusqu'à ce que l'art religieux, ces dernières décennies, ait semblé oublier massivement qu'il était par définition un art de l'Incarnation et qu'il devait chercher à représenter le surnaturel, non dans la fuite d'une quelconque abstraction, mais dans « l'humble hoirie de l'homme » dont parle Bernanos.

« Tout ce qui n'est pas de l'éternité retrouvée est du temps perdu », écrit Gustave Thibon dans un livre intitulé *Il sculptent en nous le silence*. Les artistes réunis dans ce livre, qu'ils s'attaquent à des sujets profanes ou sacrés, ont tous été taraudés d'un même désir incessant de scruter l'éphémère pour sonder ce qu'il y a en lui d'éternel, de sculpter le silence pour lui faire rendre gorge de la part d'infini qui s'y trouve mystérieusement tapie. Tous sont parvenus à nettoyer notre regard pour nous faire voir toutes choses comme nouvelles. Comme l'écrit Paul Claudel : « Il n'en est aucune qui à côté de ce qu'elle dit tout haut n'ait quelque chose qu'elle veuille dire tout bas. C'est à nous de l'écouter, de prêter l'oreille au *sous-entendu*¹. »

L'art, selon Jean Collet², « c'est l'esprit qui se met à l'œuvre dans le quotidien, dans la vie charnelle et temporelle, pour nous révéler que nous sommes déjà dans la vie éternelle ». À ce travail de dissection du réel, nulle discipline ne se prête mieux que la peinture, en vertu de la place qu'elle laisse au silence – ce silence où Claudel voyait la grande vertu de la peinture hollandaise du Siècle d'or :

L'art hollandais est comme une liquidation de la réalité. À tous les spectacles qu'elle lui propose, il ajoute cet élément qui est le silence, ce silence qui permet d'entendre l'âme, à tout le moins de l'écouter,

et cette conversation au-delà de la logique qu'entretiennent les choses du seul fait de leur coexistence et de leur compénétration.

Et René Huygue louait en Rembrandt ce génie de laisser parler l'âme des choses à travers leur apparence muette :

Nul art ne lança un aussi pressant appel à transgresser le visible pour accéder à l'invisible ; nul art non plus n'a jamais aussi impérieusement prolongé l'invisible dans l'inconnu. Si Van Dyck évoquait le crépuscule, Rembrandt a franchi les portes de la nuit. Les ombres légères sont devenues ténèbres et amortissent, désormais, la présence réelle de toutes choses. [...] Avec Rembrandt, toutes les images du monde physique ne sont plus que l'annonce d'un autre : le monde spirituel ; leurs richesses, leurs somptuosités, dont il ne dédaigne pas de capter l'éclat, ne paraissent plus que l'avant-garde d'une splendeur d'un autre ordre, dont il nous signifie l'obsédante présence. [...] Avec Rembrandt, la peinture, langage des profondeurs spirituelles, nous a mis vraiment face à face avec l'âme. Elle nous ouvre toutes grandes les lourdes portes d'un inconnu, que nous détenons en nous et qui, d'abord, impénétrablement noir, semble se refuser à notre investigation³.

La tragédie de la culture contemporaine, c'est son refus obstiné de parler ce « langage des profondeurs spirituelles », de répondre à l'élan vers le surnaturel qui est au cœur de chacun d'entre nous, qui, écrit Benoît XVI, « porte en lui une soif d'infini, une nostalgie d'éternité, une recherche de beauté, un désir d'amour, un besoin de lumière et de vérité, qui le poussent vers l'Absolu⁴ ». Même chez ceux de nos contemporains qui admirent Fra Angelico du seul point de vue

formaliste, la fascination qu'ils éprouvent pour le caractère « angélique » de sa peinture témoigne d'une forme inconsciente de manque, de cette frustration suscitée par un art contemporain qui, en tournant le dos au réel, a paradoxalement fermé la porte au surnaturel. La lumière de Fra Angelico, c'est un reflet particulièrement fidèle de « la lumière qui éclaire tout homme venant en ce monde » dont parle saint Jean dans le prologue de son Évangile : elle rappelle à tout un chacun cette flamme qui continue à briller au fond de lui, sans qu'il s'en avise ou quand bien même cette « conspiration universelle contre toute forme de vie intérieure » qu'est, selon Bernanos, la civilisation moderne⁵, chercherait à l'étouffer.

La quasi-disparition de l'art chrétien, enfoui sous la médiocrité ou perdu dans l'abstraction – comme si le surnaturel ne pouvait être évoqué que sous la forme du flou et du vague, quand Fra Angelico nous montre avec génie que c'est seulement par la peinture extraordinairement précise du fini que l'on parvient à évoquer l'infini ou, pour parler comme Federico Fellini, que « seul le réalisme est visionnaire » – a créé un effroyable vide, qui vient renforcer le nihilisme contemporain. C'est en signe d'espérance autant qu'en hommage à leur talent qu'on a voulu inclure dans ce panorama deux « contemporains », George Desvallières et François-Xavier de Boissoudy, qui, chacun à leur époque, et chacun suivant leur pente, n'ont pas voulu se résigner à cette déchéance de l'art chrétien ni se rendre complice de cette conspiration, et ont tenté de renouer avec cette fusion du naturel et du surnaturel qu'avait si bien réussi Fra Angelico.

Fra Angelico, le Greco, Champaigne, Rembrandt : c'est en tant qu'ils ont su débusquer, dans la beauté terrestre, « l'avant-garde d'une splendeur d'un autre ordre », qu'on a voulu les étudier ici. Mais plus admirable en cet art de faire vibrer la

part surnaturelle de la création est peut-être encore Vermeer, tant la matière à laquelle il applique cette mystérieuse pénétration paraît a priori banale – ces scènes de genre qui pourraient sembler irrémédiablement englouties dans la trivialité du quotidien, mais que son génie incomparable fait surgir à la dignité infinie du spirituel. Par la puissance de son regard, Vermeer nous rappelle qu'il n'est rien parmi les choses mortelles qui soit véritablement profane, qu'il n'est de plus ordinaire réalité qui ne soit appelée d'une façon ou d'une autre à renvoyer l'écho de l'éternité. Il a porté à son point d'incandescence et de perfection ce qui devrait être l'ambition de tout artiste digne de ce nom : nous contraindre à une salutaire traversée des apparences, nous faire passer de l'autre côté du miroir, où notre âme dépasse son apparence charnelle pour se souvenir, enfin, qu'elle est immortelle.

Fra Angelico, ou la présence réelle du divin

Quand, au milieu du tumulte de la ville de Florence, qui n'a été désertée par les clamours de la guerre et les fièvres du commerce qui rythmèrent sa splendeur passée que pour être livrée aux indifférentes ferveurs du tourisme, le visiteur harassé par tant d'agitation passe les portes du tranquille couvent San Marco, il est immédiatement saisi par la sérénité de cette oasis de paix et de silence. Plus encore, quand il gravit l'escalier qui monte aux anciennes cellules des moines et qu'il entreprend, marche après marche, son ascension vers cette *Annonciation* pleine de délicatesse recueillie qui l'attend en haut des degrés, il est gagné par le sentiment irréel d'être happé dans un autre monde, d'être littéralement aspiré par le surnaturel. A-t-il été plongé dans un songe, a-t-il basculé dans une sorte de rêve éveillé ? Si c'est un rêve éveillé, c'est au sens de Pascal, qui voyait la vie comme un « autre sommeil un peu différent du premier, dont nous nous éveillons quand nous pensons dormir¹... » Si nous rêvons en ce monde, c'est en cédant à l'illusion qu'il s'arrêterait aux réalités tangibles. Les fresques de San Marco nous tirent, avec une infinie douceur, de ce rêve-là, en nous éveillant à un réalisme supérieur, qui enrichit le réel visible d'un autre réel, invisible, mais qui n'en est pas moins concret.

Derrière ce miracle, il y a un homme, Fra Angelico. Mais qui est-il ? Si tout le monde connaît telle ou telle de ses

peintures, bien peu savent qui est celui qui les a produites. Avec cinq siècles d'avance, Fra Angelico semble s'être conformé à la maxime de Cioran : « Il est incroyable que la perspective d'avoir un biographe n'ait fait renoncer personne à avoir une vie² », tant il a laissé sur cette terre peu de traces matérielles, hormis ses œuvres. Cette rareté des sources pose d'ailleurs une énigme : comment l'Église catholique a-t-elle pu éléver au rang des bienheureux un homme dont on sait si peu de choses ? Pas de miracle connu, pas de fioretti du bienheureux Angelico, très peu de ces anecdotes édifiantes dont sont parsemées traditionnellement les vies des saints, pas le moindre écrit de sa main, et pourtant l'Église l'honore comme un maître de vie et de spiritualité. Compta évidemment la réputation constante du peintre d'avoir été, tout au long de son passage terrestre, un chrétien d'une parfaite dévotion, d'une humilité, d'une douceur, d'une intégrité et d'une fidélité exemplaires, « un homme d'une absolue modestie voué à la vie religieuse » comme le dit l'un des rares témoignages écrits de son vivant, par l'un de ses confrères dominicains. Mais surtout, l'Église considéra que la meilleure preuve de sa sainteté était cette œuvre d'une intérieurité contemplative sans doute jamais atteinte dans l'histoire de l'art, qui ne pouvait qu'avoir été irradiée par une intense intimité avec le Ciel, et que le premier miracle de Fra Angelico, c'était son art.

Avec l'Angelico, un inconnu entre en scène, l'âme d'un mystique arrivé à la vie contemplative et l'effusant, ainsi qu'en un pur miroir, sur une toile. C'est l'âme d'un extraordinaire moine, d'un saint que nous voyons dans cette glace colorée où elle s'épand sur des créatures peintes. Et cette âme, on peut juger de son degré d'avancement dans les voies de la perfection, par l'œuvre qui la répercute³.

Raconter la vie de Fra Angelico, cela commence par un paradoxe : à savoir qu'il est né quinze ans après sa mort. Quand le peintre meurt à Rome en 1455, en effet, il est un artiste renommé dans toute l'Italie, mais personne en revanche n'a jamais entendu parler de Fra Angelico qui, de son vivant, n'a porté que deux noms : celui qui lui a été donné quelque 68 ans plus tôt à son baptême, Guido, et son nom de religieux, Fra Giovanni, frère Jean, sous lequel il est entré dans l'ordre dominicain. C'est en 1469 que le qualificatif d'angélique lui fut pour la première fois accolé, sous la plume d'une autre dominicain, Domenico da Corella, qui l'avait bien connu autrefois à Florence. Corella publie alors un long poème, le *Theotokon*, au cours duquel il évoque la figure du peintre, qu'il qualifie donc pour la première fois d'angélique : pour mesurer l'honneur qu'il lui fait, il faut se rappeler que ce qualificatif était alors réservé à la grande figure de l'ordre dominicain, saint Thomas d'Aquin lui-même, couramment qualifié de Docteur angélique.

Dans son évocation, Corella note que Fra Angelico était « de caractère doux, religieux irréprochable. Aussi lui fut-il accordé, au-dessus des autres peintres, une grâce singulière pour représenter la Vierge. » Ainsi naissait le thème qui allait dominer toute la postérité du peintre : s'il avait pu capturer dans ses œuvres de manière si saisissante les choses spirituelles, si ses saints et ses Vierges paraissent déjà nimbés d'une félicité et d'une grâce célestes, si toute sa peinture semble comme une passerelle lancée entre la Terre et le Ciel, c'est que la pureté de son œuvre ne pouvait être que le reflet de la pureté de son âme. Mais il semble que ce soit Giorgio Vasari, dans la première édition de son livre *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, qui date de 1550, soit un peu moins d'un siècle après la mort de Fra Angelico,

qui l'ait le premier rebaptisé de ce nom, en intégrant à son patronyme le qualificatif d'angélique choisi par Corella.

Dans cette première petite biographie de Fra Angelico, Vasari développe le thème esquissé par Corella :

Il fut d'une profonde humanité, sobre, menant une vie chaste, et échappa ainsi aux pièges du monde. Il disait souvent que pour s'adonner à son art, il fallait une vie calme et sans soucis, et que, si l'on travaillait pour le Christ, il fallait vivre sans cesse près du Christ. Jamais les frères ne l'ont vu en colère, ce qui est admirable et semble presque impossible à croire ; il avait coutume d'admonester ses amis avec un simple sourire. [Il] fut en somme dans ses actions et dans ses paroles toute humilité et toute modestie, et dans sa peinture d'une piété sans complication [...]. Il ne retoucha et ne transforma jamais aucune de ses peintures, mais les laissa toujours comme elles lui étaient venues du premier jet ; il croyait, disait-il, que telle était la volonté de Dieu. Fra Giovanni, dit-on, n'aurait jamais touché ses pinceaux sans avoir auparavant récité une prière. S'il peignait un crucifix, c'était toujours les joues baignées de larmes. C'est pourquoi l'on reconnaît aux visages et aux attitudes de ses figures la pureté de sa foi sincère et profonde en la religion chrétienne.

Ainsi Vasari nous révèle-t-il le secret de Fra Angelico, qui n'est certes pas le premier peintre à avoir tenté de capturer dans ses œuvres la présence réelle du divin : mais si le moine florentin, comme nul autre, a ainsi réussi à faire œuvre spirituelle dans sa peinture, c'est qu'avant toute chose, en toute chose, Fra Angelico fut essentiellement un contemplatif. C'est pour cela qu'il ne s'abaissa jamais aux sujets profanes, et

professait qu'on ne pouvait peindre le Christ sans vivre à l'imitation du Christ. Vasari va jusqu'à écrire : « Il était si proche du Christ et des saints qu'il pouvait les peindre tels qu'il les percevait en vivant avec eux. » Vivre avec eux : la formule, audacieuse, traduit bien l'essence de sa vision spirituelle, et donc ce qui fait la spécificité de son œuvre : la peinture de Fra Angelico, c'est la proclamation lumineuse qu'il n'y a pas deux réalités, celle de la Terre et celle du Ciel, mais un seul royaume de Dieu dans lequel nous sommes déjà plongés ; il n'y a pas deux mondes, le visible et l'invisible, le naturel et le surnaturel, mais un seul, qui forme une seule et unique réalité, sans solution de continuité. Le prodige de Fra Angelico, c'est qu'il atteint un réalisme jamais vu avant lui, et que pourtant il lui confère cette légèreté et cette luminosité angéliques qui sont d'un autre monde. Tout son art est ainsi de tenir les deux bouts de la chaîne : de marier la précision d'une description minutieuse du réel et l'étrangeté fondamentale du surnaturel qui travaille ce réel, invisiblement, de l'intérieur. De brouiller la frontière entre le monde matériel et le monde spirituel : parce que cette frontière, en réalité, n'est qu'apparente, illusoire ; et que l'éternité est déjà là, parmi nous, en nous.

On peut résumer à grands traits le peu de choses que l'on sait de Fra Angelico⁴ : sa naissance, vers 1387, dans le Mugello, une vallée située à une trentaine de kilomètres au nord de Florence, probablement dans une famille de paysans aisés. L'installation de la famille à Florence, au début du xv^e siècle, pour une raison inconnue, où le jeune Guido fait son apprentissage dans l'atelier d'un moine bénédictin, Lorenzo Monaco, l'un des derniers représentants de la lignée de Giotto. Sa prise d'habit chez les dominicains, sans doute en 1407, à l'âge de vingt ans, dans une communauté attachée à la

stricte observance de la règle. Son ordination sacerdotale, qui eut lieu probablement en 1412, à l'âge prescrit de vingt-cinq ans, à Foligno, où une partie de sa communauté avait dû se réfugier en raison du grand schisme d'Occident, qui divisait alors l'Église en factions rivales.

Ici, il faut faire une pause pour constater une chose étonnante pour nous autres modernes qui avons tendance à assimiler l'exigence à la raideur, le refus des compromissions à la dureté : Fra Angelico, dont toute la peinture témoigne d'une infinie douceur, comme son caractère, n'en était pas moins, sur le plan religieux, quelqu'un d'extraordinairement intransigeant, qui était prêt à payer le prix qu'il fallait pour maintenir cette exigence. Une exigence qui va le faire rester toute sa vie fidèle (au prix d'un aventureux exil, durant ses années de noviciat) à la papauté de Rome, en cette époque où plusieurs prétendants se disputent le titre de pape ; à ce courant réformateur de la « stricte observance » qui prône un renouveau spirituel, à rebours de certaines tentations mondaines qui avaient alors gagné les ordres monastiques ; et à l'idéal d'une vie de silence rythmée par la prière et l'étude – mais aussi par le jeûne et l'ascèse, jusqu'aux mortifications les plus sévères et à l'autoflagellation, et surtout par la pauvreté, à laquelle Fra Angelico restera attaché toute sa vie.

Avant d'être peintre, Fra Angelico était moine et il ne l'oublia jamais, au point de faire passer son art au second plan quand sa vocation l'exigeait : l'abandonnant durant son noviciat comme le réclamait la règle, ou acceptant à plusieurs reprises des fonctions au service de la communauté, économe, vicaire ou prieur, qui l'en éloignaient. En peignant, Fra Angelico se voulait encore fidèle à sa vocation religieuse et au programme fixé par saint Thomas d'Aquin : « Contempler, et transmettre aux autres le fruit de sa contemplation. »

Mais ce rejet de la mondanité ne le coupe pas du monde et ne l'empêche pas d'être extraordinairement attentif aux mutations artistiques de son temps, au point de faire lui-même figure de novateur. Moine, Fra Angelico n'en reste pas moins un artiste ouvert aux expérimentations d'une Renaissance florentine en plein efflorescence et, peu après ses premières œuvres connues, qui datent de 1418, on le voit se détacher progressivement de l'influence gothique reçue de Lorenzo Monaco pour intégrer à son art les novations stylistiques du temps, et notamment cette science de la perspective découverte par Brunelleschi et appliquée à l'art pictural par Masaccio. Au fond, son ascétisme et la soif d'absolu qu'il traduit, loin de contrecarrer son art, lui ont permis au contraire de l'approfondir avec une intensité particulière. Car c'est l'intensité qui est le maître-mot de Fra Angelico : ne rien négliger pour s'approcher toujours plus du mystère de Dieu, dans sa vie comme dans son œuvre. C'est parce que l'ascétisme lui a permis d'atteindre une forme d'épure spirituelle qu'il a su comme nul autre capturer dans son art l'essence spirituelle du monde.

Sa science des couleurs éclatantes, la subtilité de ses lumières, son utilisation raffinée de l'espace et de l'architecture, son souci de caractérisation des personnages, la richesse spirituelle de ses œuvres portées par un constant souci de synthèse théologique et, par-dessus tout, cette capacité qu'il avait, selon l'expression de Paul de Saint-Victor, à « emparadiser » ses œuvres, font vite de Fra Angelico l'un des peintres les plus renommés d'Italie. Les œuvres qu'il peint pour son couvent de Fiesole, sur les hauteurs qui dominent Florence, *Le Retable de San Domenico*, *L'Annonciation* qui est aujourd'hui au Prado et *Le Couronnement de la Vierge* que l'on peut désormais admirer au Louvre, frappent par leur

éblouissante légèreté, à la limite de l'immatérialité, en même temps que par leur prodigieuse précision. Pour lui, rendre gloire à la nature spirituelle du monde ne signifie pas tourner le dos au temporel, mais au contraire le magnifier et lui donner comme une couleur d'éternité. Dans sa peinture comme en théologie, la grâce ne détruit pas la nature, elle la couronne.

De cette irréalité des frontières entre naturel et surnaturel, les anges, si présents dans son œuvre, sont comme l'incarnation. Sur la prédelle du *Couronnement de la Vierge* du Louvre, de petits tableaux représentent des scènes de la vie de saint Dominique : sur l'un d'entre eux, on voit un ange tirer de son sac un pain pour le poser sur la table, afin de nourrir saint Dominique et ses compagnons. Pour Fra Angelico, les anges ne sont pas des créatures lointaines, perdues dans les nuages, mais des compagnons de route qui partagent au quotidien la vie des hommes, et qui témoignent auprès d'eux de la réalité de l'invisible et de la délicatesse des moyens dont Dieu use pour les toucher. Une autre scène de cette prédelle figure la mort de saint Dominique ; au-dessus du bâtiment où le saint agonise, deux échelles sont dressées vers le ciel, l'une que les anges gravissent, l'autre qu'ils descendent, comme pour établir un pont aérien mystique, une passerelle entre le Ciel et la Terre. On pense au songe de Jacob : « Il eut un songe. Voilà qu'une échelle était plantée en terre et que son sommet atteignait le ciel et des anges de Dieu y montaient et descendaient ! » (Genèse 28, 12), et à la prophétie de Jésus à Nathanaël : « En vérité, en vérité, je vous le dis, vous verrez le ciel ouvert et les anges de Dieu monter et descendre au-dessus du Fils de l'homme » (Jean 1, 51).

Dans l'imposant *Jugement dernier* que l'on peut admirer aujourd'hui au musée de San Marco, un détail témoigne aussi de ce rôle de messagers de la tendresse divine que le peintre

confère aux anges : comme en signe particulier de la prévenance de Dieu, chacun des élus est accueilli par son ange gardien, qui l'embrasse en une tendre accolade avant de le guider personnellement vers le paradis, dans une insolite ronde, une sorte de farandole mystique... Personne n'avait songé avant Fra Angelico à représenter de cette façon le Jugement dernier, avec cette étrange scène de fraternisation entre les hommes et les anges, joyeuse et retenue, qui brosse du plan de salut divin une vision d'une intime et étonnante douceur, et matérialise la familiarité entre le Ciel et la Terre. Merveilleuse façon de donner chair aux réflexions de saint Thomas d'Aquin : « Il n'y aura pas deux sociétés, celle des hommes et celle des anges, mais une seule : car pour tous la béatitude consiste à adhérer au Dieu unique. »

À la même époque, Fra Angelico peint un *Couronnement de la Vierge* (aujourd'hui au musée des Offices), dans une version rayonnante et beaucoup plus céleste que celle du Louvre. Brandissant leurs trompettes et dansant une ronde gracieuse autour du Christ et de sa mère, les anges y tiennent encore une place de choix : au sein de cette scène glorieuse, baignant dans une éclatante lumière dorée, ils n'ont rien de hiératique ou de figé, mais préfigurent une nouvelle fois la douceur de la tendresse divine, l'accueil simple, chaleureux et joyeux qui est promis aux élus. Jusque dans ses scènes de martyre, ou ses évocations de la Passion, il y a une forme de détachement rêveur. Dans ses crucifixions, les souffrances du Sauveur sont bien présentes, comme l'affliction de ses disciples ; mais il y a aussi, et par-dessus tout, la tranquillité de la certitude du salut et de la victoire sur la mort. Cette certitude baigne toute l'œuvre de Fra Angelico d'une paix profonde, cette paix dont les Écritures disent qu'elle n'est pas de ce monde. Son maître-mot, c'est l'espérance.

Ses anges, ses saints [écrit encore Huysmans], il les mène jusqu'à la vie unitive, jusqu'au plus suprême degré de la mystique. Là, les douleurs des lentes ascensions ne sont plus ; c'est la plénitude des joies tranquilles, la paix de l'homme divinisé ; l'Angelico est le peintre de l'âme immergée en Dieu.

Si la renommée de Fra Angelico, qu'un contrat désignera comme « supérieur en renom à tous les peintres d'Italie », lui vaut alors des commandes bien au-delà des limites de Florence, son œuvre la plus frappante reste sans nul doute l'incroyable ensemble de plus de cinquante peintures que, pendant cinq ans, il va coucher sur les murs du couvent San Marco après qu'une partie de sa communauté a migré de Fiesole vers ce couvent situé dans l'enceinte de Florence – et surtout les fresques qui ornent les 44 cellules des moines. Dans ces peintures qui illustrent des épisodes de la vie du Christ, Fra Angelico fait preuve d'une économie de moyens inhabituelle, comme s'il voulait éviter tout ce qui pouvait distraire de l'essentiel : la méditation des mystères de l'Incarnation et du Salut. Paysages et décors sont restreints à leur plus simple expression, parfois tellement symbolique qu'elle en semble onirique. Dépouillement extrême, conforme bien sûr à l'idéal de pauvreté monastique, mais qui exprime aussi une intensité spirituelle peu commune. Les fresques des cellules de San Marco imposent le silence, elles poussent au recueillement avec une autorité presque surnaturelle. En les contemplant, on est comme ravi par une sorte de sérénité hypnotique.

Le prestige de l'humble moine est alors tel qu'à plusieurs reprises, les papes, désireux de redonner un peu de lustre à la capitale de la chrétienté, délaissée à cause du Grand Schisme d'Occident et devenue, selon un historien de l'époque, une « terre de bouviers », l'appellent à Rome. À cause des

réaménagements successifs du palais et de la basilique, rien ne subsiste malheureusement des œuvres peintes par Fra Angelico au cours de ses séjours romains, à l'exception de la chapelle Nicoline, que Nicolas V lui demanda d'illustrer à fresques représentant la vie de saint Laurent et saint Étienne, qui furent tous les deux diacres et martyrs (Étienne fut lapidé à Jérusalem vers 35, Laurent brûlé vif à Rome en 258). Bien différentes de celles de San Marco, les fresques de la chapelle Nicoline témoignent de l'aptitude du peintre à adapter son style aux circonstances, et aux nécessités requises par le but fixé à l'œuvre, et jusque dans son vieil âge, de se montrer novateur.

Le profit que Fra Angelico tire de la superficie très réduite de la chapelle Nicoline témoigne de l'incroyable dextérité à laquelle il est parvenu dans la maîtrise de l'espace. Insérant ses scènes dans un cadre architectural monumental, le peintre réussit pourtant à leur garder leur caractère intime, sans que jamais le décor se révèle oppressant – soulignant la grandeur de la sainteté, sans détruire son humanité : ainsi la façon admirable, dans la scène où l'on voit saint Laurent distribuer l'aumône, dont la basilique qui encadre sa silhouette lui communique la grandeur de sa perspective sans le moins du monde l'écraser, et conférant à la charité une dimension proprement liturgique. Plus que jamais, Fra Angelico parvient ici à fondre le caractère « réaliste » des scènes représentées et leur caractère surnaturel, justifiant qu'on ait pu parler à propos de son œuvre d'« *humanité sacrale* » : le miracle de la peinture de Fra Angelico, c'est, en investissant le quotidien d'une dimension surnaturelle, de sacrifier l'humain en nous rendant évident, presque objectif, la dignité spirituelle que lui confère le fait d'être l'œuvre de Dieu.

C'est d'ailleurs à Rome que Fra Angelico rejoignit la compagnie des anges en s'éteignant le 18 février 1455. Il fut enterré à l'intérieur de Santa Maria Sopra Minerva. Sur son gisant, sculpté par Isaïe de Pise, le visage est celui d'un homme âgé, à l'expression cadavérique. Au pied de la tombe, une inscription : « Ci-gît le vénérable peintre Jean de Florence, de l'ordre des frères prêcheurs. » Sur le mur attenant, deux inscriptions célèbrent son génie, mais aussi ses vertus de « vrai serviteur de Dieu » : « Que ma gloire ne soit pas d'avoir été comme un nouvel Apelle, mais de t'avoir donné, Ô Christ, tout le bénéfice ; j'ai laissé des œuvres sur la Terre, et d'autres au ciel. » Épitaphes qui sont sans doute dues au père Domenico da Corella, celui-là même qui, on a l'a vu, emploiera le premier à son propos le qualificatif d'« angélique ». Quelques années après la mort de Fra Angelico, un autre dominicain, Girolamo Borselli, le qualifia de « *beatus* » – bienheureux. En 1499, le peintre Fra Bartolomeo, moine de San Marco, dans sa fresque du *Jugement dernier*, n'hésita pas à placer Fra Angelico parmi les saints. Michel-Ange, devant *L'Annonciation* de Fiesole, se serait exclamé que le peintre méritait d'être au ciel. Et Raphaël, dans *la Dispute du Saint-Sacrement* de la Salle de la signature du Vatican, l'immortalisa au milieu de prophètes, de saints et de docteurs de l'Église.

Mais ce n'est qu'en 1955 que Pie XII ouvrit la cause de béatification du peintre : « Dieu tout-puissant, par ta providence paternelle, tu as inspiré au bienheureux Fra Angelico de nous faire entrevoir la douceur et la paix du paradis » : ainsi commence l'introït de l'office liturgique désormais célébré en son honneur, le 18 février. Considérant que « la parole de Dieu, que ce soit par sa vie ou par son œuvre créatrice, fut pour lui source d'inspiration, à la lumière de laquelle il créa sa propre œuvre et, en même temps, il se

créa par-dessus tout lui-même », Jean Paul II lui accorda officiellement, par un motu proprio du 3 octobre 1982, le rang de bienheureux et, en 1984, en fera aussi le patron universel des artistes. Conférant ainsi également, par ricochet, une dignité particulière à l’œuvre de celui qui, selon les mots de Pie XII, sut « transfigurer son art en prière ».

« Il n'y a pas le royaume des vivants et le royaume des morts, il y a le royaume de Dieu et nous sommes dedans », écrit Bernanos⁵. Fra Angelico n'a jamais voulu montrer autre chose : cette continuité de la Terre et du Ciel, cette fraternité entre le visible et l'invisible qui sont les deux facettes d'une même réalité, cette conviction intime, qu'il a vécue à chaque jour de sa vie, que l'éternité commence ici et maintenant.

Le Greco, peintre de l'âme passionnée

« Le voilà parti pour être un peintre de l'âme, et de l'âme la plus passionnée : l'espagnole du temps de Philippe II. » Ainsi écrit Barrès dans *Greco ou le secret de Tolède*¹, et encore :

Il laisse à d'autres de représenter les martyres affreux, les gesticulations violentes, toutes ces inventions bizarres ou cruelles qui plaisent à un peuple de mœurs dures, mais il gardera ce qui vit de fierté et de feu au fond de ses excès. Ils valent pour ramener toujours les esprits au point d'honneur et aux vénérations religieuses. Et dans son œuvre Greco manifestera ce qui est le propre de l'Espagne, la tendance à l'exaltation des sentiments.

Exalté donc, singulier comme aucun autre, « bizarre » même, ainsi que le qualifiait encore Manet, maladif dans sa facture au point qu'on lui a longtemps attribué une maladie (imaginaire) de la vue pour expliquer les étranges distorsions de sa peinture, exalté ou chaotique, le Greco reste incontestablement l'un des plus étranges des grands maîtres. Tombé dans l'oubli sitôt sa mort venue, il faudra le goût du XIX^e pour les figures hors normes pour qu'on le redécouvre. Théophile Gautier chante ses louanges, Cézanne copie l'une de ses toiles, plus tard Picasso le découvre grâce à son admirateur Zuloaga. Mais en 1919 encore, l'acquisition par la

National Gallery de Londres de son *Agonie au jardin* suscite des hauts cris. Quatre-vingt-cinq ans plus tard, en organisant une magistrale exposition de près de quatre-vingt œuvres, cette même National Gallery² nous ouvre les portes d'une meilleure compréhension de cette œuvre déroutante et inclassable.

Inclassable, Greco l'est d'abord par son parcours, qui le place au carrefour de plusieurs traditions. Né en 1541 en Crète, alors sous domination vénitienne, le Greco est fortement marqué par le christianisme d'Orient. Dominikos Theotokopoulos : tel est le nom, signifiant « descendant de la Mère de Dieu », de celui qui nous est connu sous le surnom du Greco, et c'est ainsi qu'il signera toujours ses toiles. Ses premières œuvres connues sont d'ailleurs des icônes, dont celle qui ouvre l'exposition, *La Dormition de la Vierge*, sur laquelle cette signature n'a été découverte qu'en 1983. Les exigences de cette peinture de tradition byzantine, indifférente au réalisme matériel, mais seulement soucieuse de rendre physiquement présentes les réalités spirituelles qu'elle décrit, resteront omniprésentes, de manière sous-jacente, dans l'œuvre postérieure du Greco. En 1567 commence un séjour de trois ans à Venise ; l'étude des grands maîtres vénitiens, notamment du Titien et de Tintoret, l'influence profondément. Puis vient le séjour à Rome (1570-1575), où il compte au nombre des protégés du cardinal Alexandre Farnese, logeant en son célèbre palais. Il y fréquente des cercles de lettrés et d'esthètes autour de l'humaniste Fulvio Orsini, sans toutefois parvenir à percer, et décide d'aller tenter sa chance en Espagne, d'abord à Madrid, puis à Tolède, où la recommandation de Louis de Castille, rencontré à Rome, lui vaut de nombreuses commandes, et où il restera jusqu'à la fin de ses jours.

Dans une ville qui vient de perdre en 1561 son statut de capitale mais qui demeure l'un des plus vifs foyers de la contre-réforme catholique en Espagne, revivifiée par la récente victoire de Lépante (1571), le style flamboyant, lyrique et coloré du Greco réussit parfaitement son acclimatation. De l'Italie à l'Espagne, le peintre a trouvé son style propre, fait d'une indifférence grandissante pour les règles classiques de la composition au profit d'une réinvention spirituelle de l'espace et d'une domestication des formes et des couleurs, au service exclusif du sens. Les quatre versions exposées de *La Purification du Temple* l'illustrent à merveille : toute la composition se resserre progressivement autour de la personne du Christ, le monde extérieur s'efface, les couleurs se font plus intenses, les attitudes plus convulsives ; la scène a gagné en puissance, en force et en profondeur spirituelle, délaissant la simple illustration pour devenir une démonstration vivante de la violence du message du Christ.

La Contre-Réforme visait à frapper les esprits, à rendre la doctrine vivante, en images inoubliables, aux cœurs comme aux intelligences, à rappeler à quel point la religion catholique était incarnée, charnelle, à tout instant vivifiée par la grâce : Greco était né pour épauler ce dessein, tant dans son œuvre il est évident que c'est l'âme qui parle par le truchement des corps. Greco remodèle l'espace, redDispose les perspectives, torture les compositions dans le seul but d'évoquer le souffle de l'esprit qui emporte ses scènes religieuses. Ainsi des silhouettes démesurément étirées dans des compositions toutes de verticalité comme *La Vierge de l'Immaculée Conception*, des corps chamboulés comme après un tremblement de terre de *La Résurrection*, de l'invraisemblable cohue du *Dépouillement du Christ*, où la sérénité de la victime ressort d'autant mieux sur le fond d'une foule d'une compacité

oppressante. Même une toile apparemment plus tranquille comme *L'Agonie au jardin* opère de surprenantes révolutions : les disciples apparaissant comme dans une sorte de *no man's land*, isolés dans la grotte de leurs songes, tandis que le Christ et l'ange qui recueille ses larmes de sang semblent emportés dans une sorte de dialogue aussi intemporel qu'immatériel, bien loin de Judas et des gardes qui se profilent pourtant à l'horizon.

Comme les post-impressionnistes trois siècles plus tard [note Aldous Huxley], le Greco usait des objets naturels comme d'une matière brute à partir de laquelle, par un processus de distorsion calculée, il pourrait créer son propre monde de formes picturales dans un espace pictural sous une lumière picturale³.

Avec toutefois une différence, capitale : chez le Greco, aucun formalisme, aucun jeu de forme pour la forme : les distorsions doivent faire sens – elles ne sont là que pour faire sens.

Même quand il peinture sa chère ville de Tolède, le Greco ne peut s'empêcher de la redessiner pour la conformer davantage à sa vérité spirituelle. Dans ce tableau d'une somptueuse intensité, il n'a pas hésité en effet à déplacer la cathédrale, invisible du point de vue qu'il a adopté, pour la réintégrer au cœur de la cité... Ce jeu de redéfinition perpétuelle des lois de la composition et de la perspective est certes un équilibrisme et, toujours sur le fil, le Greco n'est pas à l'abri des fautes de goût, comme dans sa délirante *Ouverture du cinquième sceau* ou son portrait de saint Louis, où son goût des contrastes le fait basculer dans un kitsch peu séduisant.

Pourtant, dans la dernière salle de l'exposition, justement consacrée aux portraits, on retrouve un Greco différent,

comme apaisé, fin psychologue même s'il se refuse aux facilités du genre. Dépouillés, peu léchés, volontiers frustes, ils se concentrent sur l'essentiel : l'intensité d'un regard, la détermination des traits, la lassitude d'une expression disent tout en un instant. Laissons Barrès conclure comme il a commencé :

Qu'il peigne des êtres humains ou divins, il ne s'attache désormais qu'à la représentation des âmes [...] Chacun de ses personnages extraordinaires porte au fond de la conscience le même principe d'espoir, d'ardeur et de détachement. Ce sont des êtres qui vivent du divin. Voyez-les se suspendre à Dieu. Ils l'aspirent à eux et aspirent à lui. [...] Ces corps qui semblent s'étirer vers le ciel, ce sont des âmes qui se purifient, se transforment. Sur les ruines de l'égoïsme vaincu, elles gagnent les royaumes de l'esprit. Le pénitent passionné, avide d'infini, s'élance affranchi, allégé vers son Dieu.

Champagne, ou le réalisme mystique

Pourrait-on imaginer un peintre plus éloigné de notre époque que Philippe de Champaigne, avec son œuvre réputée austère, sa célébration tranquille des autorités politiques et religieuses de son temps, son attachement à la spiritualité sévère et sans concession de Port-Royal ? Peut-on d'ailleurs concevoir une époque aussi diamétralement opposée à notre siècle liquide et hédoniste que ce XVII^e siècle où se met progressivement en place l'absolutisme royal, où le pays tout entier se déchire à propos d'une obscure querelle théologique sur la grâce ? C'est pourtant le peintre le plus emblématique de ce moment exceptionnel du génie français et de son idéal d'équilibre que le Palais des Beaux-arts de Lille¹ propose à notre admiration, dans une imposante rétrospective. Peut-il encore toucher les cœurs et les esprits de nos contemporains ? On évitera d'en juger d'après l'appendice qui suit l'exposition, où des artistes d'aujourd'hui nous « parlent au présent », nous dit-on, de l'œuvre de Champaigne. De quelle façon ? Exaltent-ils, à leur tour, le pouvoir souverain ou la magnificence d'un prélat moderne ? Apportent-ils quelque éclairage nouveau sur la doctrine de la grâce ? Ils en seraient bien en peine : aussi cette « installation » ne s'intéresse-t-elle qu'à deux aspects, paraît-il essentiels, de l'œuvre du peintre : sa science éblouissante du drapé et son usage du bleu – car il y aurait,

semble-t-il, un « bleu Champaigne » comme il y a un « bleu Klein »...

Si l'on veut rendre hommage à ce géant longtemps mésestimé, il faut bien pourtant délaisser ce désespérant formalisme et s'intéresser au sens d'une œuvre qui en est riche, tant Philippe de Champaigne a toujours repoussé la gratuité pour faire de son talent un instrument au service de la vérité – vérité des âmes, vérité de la foi, vérité du bien commun –, comme nous y invite l'intitulé de l'exposition, *Philippe de Champaigne, entre politique et dévotion*.

La politique, en ses fastes et en ses ors, c'est par elle que Philippe de Champaigne est devenu un peintre français. Né à Bruxelles en 1602, Champaigne (quoique ce nom, que ses contemporains prononçaient Champagne, dénote une probable origine française) aurait pu rester dans l'orbite de la peinture flamande qui l'a formé. Mais plutôt que d'entrer dans l'atelier de Rubens, dont il devait sentir que l'art exubérant risquerait de corrompre son tempérament plus posé, il décide de partir en Italie. Il n'y parviendra jamais, car il s'arrête à Paris, en 1621. Entré dans l'atelier de Lallemand, il se lie d'amitié avec Poussin, et contribue, sous la direction de Nicolas Duchesne, à la décoration du palais du Luxembourg. Mais, en 1627, le revoici à Bruxelles ; et l'on ne sait s'il serait jamais revenu à Paris si on ne lui avait offert le titre de peintre ordinaire de la reine mère et valet de chambre du roi, en remplacement de Duchesne, qui vient de mourir (le 30 novembre 1628, il épousera la fille de son ancien protecteur, Charlotte, dont l'exposition nous offre un portrait qui, sans être flatté, est d'une douceur et d'une modestie charmantes).

Dès lors, Champaigne, naturalisé français en 1629, entame une longue carrière de peintre de cour, qui culminera dans ses nombreux portraits de Louis XIII et de Richelieu – pas moins

de onze représentations du cardinal, qui en fait son peintre de prédilection : « Tout Flamand qu'il fût, écrit Sauval², le cardinal l'avait toujours préféré à nos autres peintres français. Ce naturel si posé, sa discrétion, sa retenue le charmaient bien autant que la facilité de son pinceau. » Alors que se mettent en place les évolutions politiques qui conduiront à l'absolutisme royal, les représentations du pouvoir vont devenir un élément capital de l'équilibre monarchique, et Champaigne apporte à cet édifice la pierre de son magnifique talent, jusque sous le règne de Louis XIV.

Stabilité, autorité, noblesse : tels sont les caractères du pouvoir royal qui ressortent des toiles du peintre. Dès 1628, son *Louis XIII couronné par la victoire* célèbre le siège victorieux de La Rochelle, mené par un roi que le peintre présente dans une attitude martiale et dote d'un air assuré. Même majesté dans ses portraits de Richelieu, dont l'exposition de Lille présente cinq exemples. Le costume cardinalice donne l'occasion au peintre d'exhiber sa fameuse science du drapé, qui concourt à l'impression de magnificence tandis que la noblesse de l'attitude et le geste de la main indiquent la maîtrise et la fermeté, tout en venant nuancer d'une touche de vie et d'humanité l'austérité toute officielle du portrait. L'austérité, c'est la première impression fournie par « le solennel Monsieur Philippe de Champaigne » (dixit Rostand dans *Cyrano*), cette barrière qu'il faut dépasser pour découvrir un peintre somptueux, maître de la couleur, portraitiste d'une pénétration sans pareille, commentateur religieux d'une profondeur sublime, parfaite incarnation enfin de cet idéal d'équilibre qui fut celui de ce haut moment du génie français qu'est le Grand siècle.

La proximité avec Richelieu de cet homme dont les contemporains s'accordaient à saluer le caractère vertueux,

l'« air vénérable » et le désintéressement (Félibien rapporte qu'à Richelieu qui lui demandait ce qu'il pourrait faire pour lui, son portraitiste répliqua que « si M. le Cardinal pouvait le rendre plus habile peintre qu'il n'était, ce serait la seule chose qu'il aurait à demander à son Éminence mais comme cela n'était pas possible, il ne désirait de lui que l'honneur de ses bonnes grâces³... ») n'a rien d'un hasard. Dans un petit livre stimulant sur le cardinal⁴, Arnaud Teyssier rappelle ce que la vision politique du cardinal-ministre, dont le soubassement est théologique, doit à l'obsession de l'unité et de l'équilibre, celui-ci défini non comme une quelconque voie moyenne bayrouiste, mais comme une maîtrise permanente sur les forces qui composent la nation et dont le jeu est toujours menacé d'éclatement. Pour Richelieu, le gouvernement des hommes est un miracle quotidien que permet seule la tension de celui qui tient les rênes pour maintenir le prestige et l'autorité de la puissance publique. Si le cardinal, si soucieux d'unité française, a choisi ce Flamand pour représenter son pouvoir, c'est qu'il avait senti chez lui cette même tension permanente, ce même souci d'équilibre contre toutes les forces de dislocation, de dispersion, de divertissement au sens pascalien du terme, cette même volonté de « tenir les deux bouts de la chaîne » entre des réalités apparemment contradictoires en laquelle Bossuet voyait l'essence de l'esprit chrétien.

Ce souci d'unité de l'honnête homme qui fut l'idéal d'un siècle, Champaigne l'a exprimé mieux que personne, tant ses toiles sont emplies d'une spiritualité sans simagrée, d'une douceur sans mièvrerie, d'une majesté sans esbroufe, d'une élégance sans complaisance ni abandon, d'une spiritualité toute intérieure qui sait se conjuguer avec la célébration de la beauté du monde. Avec toute sa mesure et sa

retenue, ce n'est rien de moins que les noces du Ciel et de la Terre que Champaigne célèbre.

Il n'est que d'admirer son *Vœu de Louis XIII* (1638) : agenouillé au pied de la Croix, revêtu du manteau d'hermine royal et le sceptre à la main, le roi offre à la Vierge douloureuse, le corps inanimé de son fils entre les mains, la couronne du royaume de France. Si l'attitude abandonnée du Christ révèle avec une grande force la souffrance qu'il vient d'endurer, s'il est soutenu par un angelot en pleurs, si témoignent aussi de cette souffrance les larmes qui coulent sur le visage de la Vierge, de ses yeux rougis par la douleur, comme le pâle sourire de reconnaissance qu'elle adresse au souverain, les attitudes du roi et de la Vierge sont, au contraire, empreintes d'une solennité toute liturgique. C'est que la sincérité religieuse, chez Champaigne, ne passe pas par des attitudes démonstratives, les signes extérieurs de l'extase : ne compte que le recueillement intérieur, la tension de l'âme vers « la seule chose nécessaire ». On pense à ce qu'écrivait son contemporain Bérulle, le grand prédicateur dont Champaigne fit le portrait : « Rien ne devrait partir de notre esprit qui n'aspire à Jésus, rien ne devrait entrer dans notre esprit qui ne sentît l'esprit et l'odeur de Jésus [...] Tout en lui et par lui nous devrait agréer ; rien sans lui et hors de lui ne nous devrait satisfaire. » Champaigne, dans ses scènes religieuses, obéit scrupuleusement au précepte de saint Jean de la Croix : « On doit choisir de préférence des images pieuses dont la représentation est plus saisissante et porte la volonté à une dévotion plus ardente. On doit placer ce motif en première ligne et reléguer au second rang l'habileté du travail et la valeur de l'ornementation. »

Cette intériorité, on la retrouve évidemment dans les toiles de Champaigne liées à Port-Royal, et notamment dans ses

portraits dont le sujet semble moins les personnes représentées que leur renoncement à tout au profit de l'adoration exclusive de Dieu. À partir de 1646, le peintre va trouver auprès du célèbre couvent une consolation à ses peines intimes : mort de sa femme en 1638, de son fils unique en 1642 – contexte dans lequel on peut penser que les disparitions successives de Richelieu (1642) et Louis XIII (1643) eurent pour Champaigne des résonances tout autres que seulement professionnelles. Ayant fait venir à Paris son neveu Jean-Baptiste dont il fera son successeur, il place ses deux filles en pension à Port-Royal en 1648 et consacre dès lors au milieu janséniste une part non négligeable de son œuvre, dont le fameux *Ex-voto* (1662) par lequel le peintre rendit grâce « à Jésus-Christ, unique médecin des âmes et des corps » (comme le dit le texte gravé sur le mur au fond du tableau) de la guérison miraculeuse de sa fille Catherine, devenue religieuse à Port-Royal en 1657 – vocation que Champaigne, malgré sa piété, avait eu peine à accepter, car elle lui faisait perdre son dernier enfant. Symptomatiquement, Champaigne choisit de représenter non le miracle, mais la prière confiante qui y a conduit. Dans le sourire d'une douceur résignée de la jeune femme, dans la concentration des attitudes et le dénuement de la toile, dans la délicatesse caressante de la lumière, on trouve toute la spiritualité de Champaigne, sa conception d'une religion exigeante mais qui exclue l'exaltation comme les simagrées de la fausse piété.

Pour Port-Royal, Champaigne donna quelques-unes de ses plus belles toiles religieuses, dont ce magnifique *Ecce Homo* (1655), Christ de douleurs dont la noblesse d'attitude et la douceur recueillie transcendent infiniment les humiliations dont il se voit abreuver. Ou ces différentes Cènes, où Champaigne, toujours dans sa démarche liturgique, s'intéresse

plus à l'institution de la messe qu'au récit de la Passion : au point de ne pas illustrer le texte des Évangiles, mais celui du canon de la messe, avec ces « yeux levés au ciel » vers le Père que ne mentionne aucun évangéliste, comme le fait justement remarquer Vincent Carraud dans le catalogue de l'exposition. Regardons *La Grande Cène* (1652) : le linge immaculé qui évoque plus une nappe d'autel qu'un repas, le vase qui rappelle les vases liturgiques, tout ici souligne qu'en bénissant ce pain, Jésus a institué l'Eucharistie telle que l'Église devait continuer à la célébrer à travers les siècles. La solennité liturgique, la majesté de la composition renvoient à la grandeur sublime de l'acte qui est en train de se produire – l'institution de la messe – ; mais aussi quelle vie dans les regards, dans les mains des apôtres aux attitudes si expressives et si diverses, dans le mouvement de leurs tuniques ! Chez Champaigne, la vie n'est ni absente ni figée : elle est concentrée, tout entière tendue vers cet « unique nécessaire » qu'est la vie intérieure ; vie intérieure qui n'est jamais coupée de la vie matérielle mais entretient avec elle un dialogue fécond et permanent.

Devant ces toiles d'une grande sobriété, où rien de superflu ne distrait le spectateur de ce qui se passe d'essentiel, on a pu citer cette phrase de mère Agnès, l'abbesse de Port-Royal : « Plus on ôte aux sens, plus on donne à l'esprit. » Ou faire remarquer que l'œuvre de Champaigne échappe toujours au reproche de Pascal : « Quelle vanité que la peinture, qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admirer point les originaux. » Et qu'elle parvient, en revanche, à faire écho à l'abbé de Saint-Cyran, qui disait : « Les choses visibles me sont comme invisibles, et les invisibles comme visibles. »

Faut-il pour autant voir en Champaigne, comme le fait Théophile Gautier, un « Poussin janséniste » ? Ce serait oublier que s'il fut sensible au climat de recueillement et

d'austérité qui régnait autour du célèbre couvent, il travailla pour nombre d'autres congrégations où il pouvait trouver aussi écho de cette spiritualité austère, retenue et exigeante qui était la sienne, à commencer par le carmel, pour lequel il œuvra aussi beaucoup, ou les chartreux, pour qui il réalisa notamment le sublime *Christ mort sur la Croix* (1655) qui se trouve aujourd'hui au musée de Grenoble. Si la sympathie est manifeste pour Port-Royal, il n'y a aucun signe que le peintre ait épousé les querelles dogmatiques de la petite communauté et son espèce de déterminisme théologique, et l'on n'a pas de trace qu'il ait pris la défense des jansénistes face aux persécutions royales. Et plus que de la doctrine janséniste sur la grâce, la vision de Champaigne doit sans doute être rapprochée de l'École française de spiritualité, qui autour de Bérulle, de saint François de Sales ou de Bossuet, réagit contre une mystique abstraite qui tend à faire l'économie du Christ pour ne voir que le néant de l'homme et la grandeur de Dieu – ce Christ qui est en revanche omniprésent, et si réaliste, dans l'œuvre du peintre. Ces grands noms de la mystique française, dans la lignée de saint Thomas, refusent d'opposer la nature et la grâce : « La grâce n'enlève pas la nature mais la perfectionne » – et il suffit de voir les grandes scènes bibliques de Champaigne pour comprendre que pour lui, l'histoire divine est bel et bien incarnée, dans un lieu et dans une époque, et que l'esprit ne saurait se passer du truchement de la matière.

C'est ici qu'il faut citer ce passage admirable de la conférence *Sur les ombres* que Champaigne prononça le 7 juin 1760 devant cette Académie royale de peinture dont il avait été l'un des fondateurs :

Avant la création de l'univers, tout n'était que ténèbres dans les vastes lieux où il fut créé, et

quoique Dieu ne les eût pas faites, ce divin Ouvrier a si bien su s'en servir pour relever et distinguer tous ses ouvrages que, quoiqu'elles ne soient rien en elles-mêmes (n'étant qu'un vrai néant), néanmoins cet Artisan divin s'en est si admirablement servi qu'il a fait ce rien et ce néant en soi-même comme la chose qui fait distinguer et tire de la confusion tout ce qu'il a fait, mettant un ordre agréable dans tous les objets et qui servent de repos à la vue. Car il n'y a rien de plus vrai [que] de dire que si tous les objets étaient également éclairés, il y aurait une confusion terrible dans toutes les choses : même sans les ombres, tout paraîtrait plat, jusqu'aux corps les plus ronds⁵.

Derrière le propos du technicien (et notons que, qualifiant Dieu d'artisan et d'ouvrier, il le rapproche en quelque sorte des artistes), la vision théologique est étonnamment proche de celle de Bérulle quand celui-ci souligne l'imperfection des choses humaines, qui les rend comparables aux « ombres dans un tableau qui relèvent les autres traits et parties de la peinture ».

Avec cette école française de spiritualité, il partage encore cette conception intérieure de la mystique, ce recueillement qui préfère aux effusions spectaculaires (dont le plus délirant exemple sera donné par cette Mme Guyon qui fut la protégée de Fénelon contre Bossuet) le lent apprentissage de l'intimité divine. Contemplons sur ses pas la douceur de l'effusion de Siméon prophétisant le destin rédempteur de l'enfant Jésus dans *La Présentation au Temple* (1648), l'intériorité de son *Saint Bruno en prière* (1655), qui marie comme peu de peintres ont su le représenter la tension mystique et une sublime douceur. Contemplons enfin ses représentations sans pathos, d'une théâtralité hiératique, de la Passion du Christ :

Le Christ mort sur la Croix (1655) de Grenoble, qui conjugue étrangement réalisme et symbolisme, *Le Christ aux outrages* (1655), où de l'immense douleur naît une immense majesté, ou enfin, sommet sans doute de l'œuvre de Champaigne, *Le Christ mort* (vers 1654) du Louvre, qui fait du réalisme de la représentation le plus formidable levier de la méditation spirituelle, de la présence réelle de la déchéance la plus formidable espérance d'élévation.

Ce réalisme mystique, on le retrouve dans l'œuvre de Champaigne portraitiste : des représentations des principales figures de Port-Royal, qui dans la rigueur (l'abbé de Saint-Cyran) ou la douceur (Agnès Arnauld, Robert Arnauld d'Andilly) partagent toutes le même dépouillement, on passe à la magnificence avec le portrait d'Omer Talon (1649), à la bonhomie bourgeoise avec celui de Colbert (1655). On trouve aussi une tendresse chatoyante dans le portrait collectif des *Enfants Habert de Montmor* (1649), d'une facture bien éloignée de ce qu'on croit savoir de Champaigne, qui rappelle qu'il est capable d'une certaine brillance qui fait parfois penser à Van Dyck. Il confirme en tout cas que le peintre n'est pas ce spiritualiste desséché et spartiate que l'on a souvent caricaturé, mais un homme qui aime la vie parce qu'elle est l'œuvre de Dieu, et que sa gloire s'y manifeste aussi bien dans le sourire d'un enfant ou dans le contraste de sa blanche main avec l'écorce du citron sur laquelle elle se pose, que dans l'Annonciation ou dans la guérison des aveugles et des paralytiques.

La vérité est que, loin d'être seulement « le peintre de Port-Royal » – statut auquel on a voulu trop souvent le réduire, à la suite de Sainte-Beuve – Champaigne est un artiste au talent complet, capable de s'adapter aux commandes les plus diverses, « docile à la destination de l'œuvre à réaliser », écrit

Bernard Dorival, aussi à l'aise dans le portrait de cour ou dans le paysage que dans la scène religieuse, et qui s'inscrit, selon André Chastel, dans « l'étonnante continuité de l'art français ». S'il garde quelque trace de ces origines flamandes, notamment dans les paysages, Champaigne s'est incorporé très vite certaines tendances du style français – ordre, mesure, retenue – qui convenaient mieux à son tempérament : « À l'élan baroque de Rubens, sous-jacent à chacune de ses toiles, Champaigne juxtapose, note Pierre Rosenberg, par l'arrêt qu'il donne à chaque geste, une forme moins dynamique, moins lyrique, plus sévère, en un mot “classique” si par là on entend clarté, précision, calme et sérénité. » Citons encore les points communs que Rosenberg trouve aux fondateurs, en 1648, de l'Académie royale de peinture et de sculpture, dont fut Champaigne : « Dans ces œuvres aucune déclamation, aucune déclaration, aucune gesticulation inutile, le refus de la virtuosité pour la virtuosité ; la gaieté et la joie en sont absentes. » C'est, note Rosenberg, « un art sévère, un art sérieux⁶ ». Mais à cet équilibre classique, il incorpore une gravité, une majesté recueillie qui lui sont propres.

S'il y a du baroque en Champaigne, comme dans ce *Sommeil d'Élie* (1656) qui n'est pas sans évoquer les volutes virtuoses de Simon Vouet, ou ce *Saint Augustin* (1640) où la lumière de la Vérité enflamme le cœur du saint non sans avoir auparavant illuminé son intelligence, c'est toujours un baroque tempéré, sans extravagance. La théâtralité, vertu baroque par excellence, n'est pas absente de ces toiles, comme dans ce *Christ mort sur la Croix* dont nous parlions plus haut ; mais c'est une théâtralité hiératique, non dynamique, dénuée de lyrisme et d'emphase, refusant tout expressionnisme. Le réalisme, issu de sa formation flamande, s'y mélange avec le symbole (le crâne au pied de la Croix, qui rappelle la victoire

de Jésus sur la mort) et l'onirisme (le paysage de fantaisie, baigné d'une clarté lunaire) dans une composition qui a l'immobilité inquiétante d'un songe. En avançant en âge, Champaigne aura tendance à éliminer le mouvement, comme s'il pouvait perturber cette vérité profonde qu'il recherche, cette essence intérieure qu'il veut percer et qui ne se trouve que dans la contemplation et dans le silence.

Dans ses portraits, cette recherche se traduit par l'élimination de l'anecdote, de tous les détails susceptibles de distraire l'attention de l'essentiel : le visage, les yeux, fenêtres de l'âme, les mains, miroirs de l'esprit et de la volonté, le reste du corps volontiers enroulé dans une cape noire qui le dissimule opportunément. Le portrait doit révéler la créature éternelle, comme le paysage dévoile la main de son Créateur, et fournit l'occasion de déceler des traces de ce Dieu caché qui a voulu laisser à l'homme la liberté de son apparente absence. C'est par la nature que se transmet la grâce, et les scènes bibliques qui fournissent l'occasion à Champaigne de ses paysages s'y noient comme dans leur cadre naturel et indissociable. Champaigne entre politique et dévotion, entre mondanité et contemplation ? En réalité, chez lui, en homme de ce XVII^e siècle qui est à l'opposé de notre moderne dissociation, comme en bon chrétien qui sait que Dieu l'habite en toutes ses fibres, tout se mêle, dans une vision totale de l'homme et de la nature profondément unifiés par le regard de Dieu.

Contemplation, silence : les deux mots s'imposent devant ce qui est peut-être la plus belle toile de Champaigne : le *Christ mort* du Louvre (1653). Au rebours de celui de Holbein dont on sait que la vision plongea Dostoïevski dans une puissante crise de doute, nul désespoir dans le spectacle de ce corps étendu qui, malgré les plaies reproduites avec un

réalisme saisissant (jusqu'aux chairs verdâtres qui sont bien celles d'un mort), conserve une étonnante noblesse, mais aussi une indicible force. L'inscription sur la pierre funéraire évoque le sacrement du baptême, comme pour rappeler que cette mort du Christ est pour nous l'occasion d'une nouvelle naissance. Et ce corps, robuste et puissant, semble prêt à se lever de son sommeil pour nous entrouvrir les portes de la vie éternelle. Devant cette toile, que Champaigne conserva dans son atelier jusqu'à sa mort en 1674, l'âme est saisie de compassion, d'humilité, de contrition, et se laisse toucher comme par le plus pur et le plus grave des cantiques. Impossible devant ce tableau de ne pas être tenté de s'agenouiller en contemplation, ni de ne pas adhérer au jugement émis en 1893 par Augustin Gazier : « Pour Philippe de Champaigne, la peinture était une forme de prière. »

Rembrandt, la lumière qui surgit des ténèbres

« On ne peut voir un Rembrandt sans croire en Dieu. » Le mot de Van Gogh atteste à lui seul l'importance de Rembrandt comme peintre religieux. Les esprits plus matérialistes la mesureront à l'impressionnante proportion de sujets religieux dans son œuvre ; Paul Baudiquey¹ l'évalue ainsi, pour ce que valent les décomptes s'agissant d'une œuvre où les attributions sont fluctuantes, 145 toiles sur 600, 70 eaux-fortes sur 321, 175 dessins sur 1600. Tout cela dans les quarante-cinq ans qui séparent sa première toile connue, une *Lapidation de saint Étienne* de 1625, de la dernière, laissée inachevée par sa mort en 1669, *Siméon et l'Enfant Jésus dans le Temple*.

Proportion d'autant plus remarquable que, dans la Hollande calviniste de l'époque, il ne faut plus compter sur les commandes des Églises : les temples sont laissés vides de décorations, et on ne s'intéresse plus aux sujets religieux en tant qu'objets de dévotion, mais en tant que tableaux historiques tirés du Nouveau et, de plus en plus, de l'Ancien Testament. Dans l'art médiéval, celui-ci n'intéressait guère qu'en tant qu'il annonçait le Nouveau. Il regagne son autonomie avec le renouveau de l'exégèse issu de la Réforme.

L'importance indéniable de la Bible, non seulement dans l'œuvre, mais aussi dans la vie de Rembrandt, semble attestée

par deux toiles dont le saint livre est pour ainsi dire l'acteur même. La première représente *La Prophétesse Anne lisant la Bible* ; il lui a prêté les traits de sa propre mère, et sans doute a-t-il pu observer maintes fois chez celle-ci pareille expression d'humble dévotion : la prophétesse lit moins la Bible qu'elle ne l'écoute, cette Bible dont les pages semblent animées d'une vie frémissante et qui illumine le tableau d'une clarté qui rejaillit sur le visage de la vieille femme. Celle-ci, une main posée sur le livre, manifeste avec l'Écriture l'intimité de qui se l'est incorporée jusqu'à en faire sa propre substance, mais continue à s'en nourrir. On pense au mot que Pascal prête à Dieu : « Tu ne me chercherais pas, si tu ne m'avais trouvé. »

La Bible est également au cœur du *Portrait de Cornelis Anslo lisant la Bible à sa femme*. Elle occupe la moitié de la toile, et l'illumine là aussi de sa clarté, un chandelier éteint indiquant que toute autre lumière est inutile. Là aussi, le livre semble gonflé d'une vie mystérieuse, comme si l'Esprit animait ses pages. Le pasteur parle moins comme un professeur que comme l'interprète d'une parole à qui semble le relier la main qu'il tend vers le livre ; son regard est tourné vers l'intérieur, comme attentif à l'action de la Parole dans son âme. Ce n'est pas lui que sa femme regarde, mais le livre, comme si c'était celui-ci qui lui parlait ; son regard est empreint de soumission et de respect, presque d'amour, semblable à celui de l'épouse du Cantique des Cantiques. La main posée sur son ventre, elle nous rappelle en un geste que la Parole féconde.

Ce rapport très personnel à la Bible (dont, au passage, il a magnifié l'inspiration divine en un tableau où l'on voit un ange littéralement dicter l'Évangile à l'oreille de saint Matthieu, vision aussi parlante que théologiquement contestable, car l'Église considère les évangélistes comme les

« vrais auteurs », « sous l’inspiration de l’Esprit Saint », de ces livres sacrés²), Rembrandt nous en donne un autre témoignage dans deux scènes de la Passion. Dans *L’Érection de la Croix*, cet inlassable autoportraitiste donne son propre visage à l’un des bourreaux : le regard douloureux qu’il porte sur le Christ témoigne de son déchirement de participer à la crucifixion par ses péchés ; et le regard du centurion, qui se porte non sur le drame en train de se dérouler mais sur le spectateur du tableau, est là pour nous associer à cette culpabilité. On retrouve le visage de Rembrandt, empreint de douloureuse compassion, parmi ceux qui procèdent à *La Descente de Croix*. Il était aussi parmi ceux qui lapidaient saint Étienne mais, devenu vieux, il fera son autoportrait en saint Paul, dont le regard sceptique est à lui seul une vanité.

On a dit que, pour illustrer les scènes bibliques, Rembrandt s’était inspiré des reproductions existantes, plus que du texte des Ecritures, ce qui a permis à certains de les interpréter comme de simples tableaux d’histoire. Il n’empêche que, fin connaisseur de la Bible, Rembrandt en livre une lecture très documentée et très personnelle à la fois. Lorsque la tradition picturale entre en contradiction avec le texte sacré sans nécessité narrative, Rembrandt n’hésite pas à rompre avec cette tradition pour revenir à la lettre biblique. Ainsi du cantique de Siméon, souvent confondu avec la présentation au Temple, ou de la circoncision de Jésus, souvent située à tort dans le Temple de Jérusalem, et qu’il place dans l’étable de Bethléem. La liberté de sa narration lui fait aussi condenser divers épisodes en une seule scène : ainsi dans son merveilleux *Reniemement de Pierre* où, au premier plan du tableau, l’apôtre, dont le visage marque un douloureux embarras, fait face à ses trois accusateurs successifs.

Au début de son œuvre, Rembrandt vise à l'effet le plus dramatique : c'est le choix du moment où la main de l'ange retient Abraham de frapper Isaac, dans le très baroque tableau de l'Ermitage ; de celui où les Philistins aveuglent Samson ; ou encore de celui où le doigt de l'Éternel trace sur le mur du palais de Balthazar les funestes mots « Mané, Thécel, Pharès ». Avec les années, au contraire, il va délaisser cet aspect dramatique pour s'intéresser aux mouvements invisibles de l'âme, à l'atmosphère spirituelle de la scène qu'il décrit. Ainsi de *Jacob bénissant les fils de Joseph*, où Rembrandt escamote le geste de protestation de Joseph pour ne pas troubler la sérénité de la scène. Ainsi de la *Lutte de Jacob avec l'ange*, qui est plus une étreinte qu'un combat.

La peinture de Rembrandt devient de plus en plus intérieure, comme s'il avait fait sienne cette pensée du philosophe Comenius, qui habitait à quelques pas de chez lui : « Chaque homme reflète en lui toute l'histoire de l'humanité écrite par Dieu [...] Ainsi c'est en lui-même que l'homme se trouve le mieux, et nulle part ailleurs. Il découvrira donc facilement en lui-même Dieu et le monde. » Le clair-obscur lui permet d'opérer ce qu'on a pu appeler une véritable « spiritualisation de la matière » : « Les bords s'atténuent ou s'effacent, écrit Fromentin³, les couleurs se volatilisent », les personnages mêmes deviennent vaporeux et immatériels, comme dans le tableau de *L'Ange quittant la famille de Tobie*, qui baigne tout entier dans une lumière surnaturelle et vibrante où l'on ne sait plus où commencent les cieux et où finit la matière. C'est en noyant ainsi, comme le dit Fromentin, la vérité dans l'imaginaire, que Rembrandt, « cherchant à pénétrer le mystère de la vie, atteint les cimes de l'absolu, en décelant la vie du mystère » (Maurice Sérullaz).

Si les scènes de l'Ancien Testament ne sont pas rares chez lui, l'attachement au Christ dont témoigne Rembrandt le fait davantage s'intéresser aux Évangiles que ses compatriotes, et c'est vraiment Jésus qui fait figure de personnage principal de son œuvre, sous un visage à la fois éminemment surnaturel et familier. Cette familiarité du Christ, la façon presque intime dont Rembrandt l'aborde, en témoigne la façon dont le peintre, nous l'avons vu, s'est représenté dans les scènes de la vie de Jésus, parmi les acteurs de la Passion mais aussi au milieu des bergers qui adorent l'enfant Jésus lors de la Nativité. Mais elle est aussi et surtout dans l'humanité avec laquelle Rembrandt a représenté le Sauveur du monde. Si c'est sans preuve qu'on a affirmé son affiliation à l'un ou l'autre des courants anabaptistes qui fleurissaient dans la Hollande d'alors, et dont certains allaient jusqu'à nier la divinité de Jésus, l'amalgame a pu être suggérée par l'insistance de Rembrandt sur l'humanité du Christ, vite dénué dans son œuvre de la gloire héroïque que lui attribuent nombre de peintres.

On n'a cessé au reste de vouloir assimiler le peintre à tel ou tel courant religieux, en fonction de la lecture que l'on faisait de sa peinture sacrée. En quelques années, Rembrandt réalisa, sans qu'il s'agisse toujours de commandes, une vingtaine de portraits consacrés à des figures chrétiennes, en rupture avec la tradition protestante : saint Simon, saint Matthieu, saint Barthélémy, saint Jacques le majeur, saint Paul, une Vierge de douleurs, un portrait de son fils Titus en moine : certains ont pointé le fait que ce sujets « catholiques » s'exportaient mieux, détail qui pouvait avoir son importance pour Rembrandt en cette période de grande difficulté financière ; reste que ces toiles témoignent aussi de sa sympathie pour le monde catholique et de sa liberté vis-à-vis des interdits fixés par le

calvinisme : faut-il pour autant en tirer des conclusions définitives ? Né d'un père calviniste et d'une mère demeurée catholique (dans ce pays où les 30 % de catholiques font l'objet d'une discrimination active et où l'exercice de leur culte est souvent clandestin), marié au temple protestant, proche de certains membres éminents de la communauté juive d'Amsterdam, au point qu'on a pu l'assimiler au philosémitisme, ce courant protestant qui visait au rapprochement théologique des juifs et des chrétiens, mettant volontiers en scène des sujets qui semblent d'inspiration plus catholique que calviniste, Rembrandt apparaît au cœur de la diversité religieuse de la Hollande des Pays-Bas du XVII^e siècle, sans que pour autant on sache rien de ses convictions religieuses personnelles. Libre à chacun de le tirer dans un sens ou dans l'autre en privilégiant tel ou tel aspect de son corpus gigantesque et formidablement divers.

Sa représentation du Christ est évidemment au cœur de ces débats. Si des œuvres de jeunesse (*La Résurrection de Lazare* vers 1630, *Jésus chassant les marchands du Temple*, gravure de 1635) se conforment à la représentation traditionnellement héroïque du Rédempteur, déjà, dans un tableau intensément dramatique tel que *Le Christ dans la Tempête sur le lac de Tibériade* (1633), c'est évidemment la sérénité du Maître de la vie que met en scène Rembrandt, la paix divine dominant toute la partie droite du tableau tandis que le chaos semble emporter la partie gauche, où les disciples tentent vainement de lutter avec les éléments. Progressivement, on l'a dit, le peintre va délaisser ces effets baroques pour s'intéresser aux mouvements invisibles de l'âme, à l'atmosphère spirituelle de la scène qu'il décrit. En témoigne le saisissant contraste entre le tableau dramatique de 1630 représentant *La Résurrection de*

Lazare, et l'eau forte de 1642 qui porte sur la même scène un regard extraordinairement apaisé.

Dans *L'Adoration des bergers* (1646), point d'anges ni de musique céleste, mais l'obscurité de l'étable que trouve seulement une lumière entourant la Sainte Famille et qui semble venir de l'Enfant lui-même. Dans une eau-forte consacrée au même sujet, les bergers trouvent Marie endormie, emmitouflée dans ses couvertures, tandis que Joseph est plongé dans la lecture. Dans les innombrables travaux qu'il consacrera à la Sainte Famille, Rembrandt aura toujours en tête ce souci de simplicité. Ainsi de *La Fuite en Égypte*, souvent l'occasion de scènes exotiques, que Rembrandt s'interdit en plongeant les voyageurs dans une profonde obscurité, produisant un sentiment de détresse et de fragilité qui renforce celui qu'on lit dans le regard de la Vierge et l'impression de pauvreté qui se dégage de l'équipage. La *Sainte Famille* du Louvre (1640) nous est présentée dans un intérieur plongé dans une pénombre où seul un rayon de lumière vient se poser sur l'Enfant qui tête le sein de sa Mère ; sainte Anne interrompt sa lecture de la Bible pour contempler l'Enfant, tandis que Joseph travaille sur son établi ; un chat qui dort sur une chaise, un verre de bière à moitié vide complètent ce tableau familial qui pourrait illustrer n'importe quel bonheur paisible, si Rembrandt n'introduisait mystérieusement une atmosphère spirituelle qui fait de cette scène domestique une illustration de la sanctification du labeur quotidien. Mystérieusement : « Rembrandt, lui, sonde si profondément le mystère qu'il dit des choses pour lesquelles il n'y a pas de mots, dans aucune langue », note encore Van Gogh⁴.

Le Christ négligemment assis dans la tiédeur du puits où il converse avec la Samaritaine, dans le tableau de 1659, où la lumière vive de l'extérieur renforce l'impression de fraîcheur

de la zone d'ombre où il se tient, évoquent ces lignes de Bernanos :

Il a aimé comme un homme, humainement, l'humble hoirie de l'homme, sa table, son pain et son vin – les routes grises dorées après l'averse, les villages avec leurs fumées, les petites maisons dans les haies d'aubépine, la paix du soir qui tombe et les enfants jouant sur le seuil... Il a aimé tout cela humainement, à la manière d'un homme, mais comme aucun homme ne l'avait jamais aimé, ne l'aimerait jamais⁵.

Ce n'est pas pour rien que, de toutes les scènes de la vie du Christ, la plus souvent représentée par Rembrandt est le repas d'Emmaüs, si quotidienne, ou que le peintre s'est plu à représenter le Christ apparaissant à Marie-Madeleine vêtu comme un simple jardinier. Il va jusqu'à peindre une série de portraits du Christ purement psychologiques, dénués de tout contexte religieux, et qui n'ont pas la beauté idéale que souvent les peintres confèrent à Jésus : Rembrandt, lui, y recherche l'expressivité plutôt que la beauté.

Alors, Rembrandt peint-il un Christ humain, trop humain ? Présentant le catalogue de l'exposition du Petit-Palais, en 1986⁶, Sophie de Bussierre récusait ceux qui voulaient faire de Rembrandt un précurseur de Renan : « Cette interprétation abusive ne tient pas compte du fait qu'avec Rembrandt la présence du quotidien dans le monde biblique ne prive jamais les Écritures de leur contenu transcendental. » À travers ses tableaux religieux, notait-elle, Rembrandt scrute inlassablement « le mystère insondable des desseins divins, la faillibilité de l'homme, son angoisse devant le jugement ultime de Dieu mais aussi la relation personnelle et salvatrice unissant l'homme à son Créateur. » Et cette relation, pour Rembrandt, passe indubitablement par la médiation du Christ, fils de Dieu.

Et c'est par la lumière, par « le sacrement de la lumière » dont parlait à son propos Paul Claudel, que Rembrandt révèle le caractère surnaturel du Christ. « C'est avec la nuit qu'il fait du jour », note Eugène Fromentin.

Qu'on songe à ses différentes versions du *Repas d'Emmaüs* : toutes jouent sur le clair-obscur, mais celle du musée Jacquemart-André, de 1628, en présente une version extrême, surdramatisée : la lumière posée sur la table éclaire violemment le visage stupéfait d'un disciple, tandis qu'elle rejette l'autre, prosterné aux pieds de Jésus, et le reste du tableau dans l'obscurité ; dessinant la silhouette de Jésus en contre-jour, elle lui donne une apparence presque fantastique. Dans la version du Louvre, de 1648, les effets de clair-obscur sont beaucoup plus nuancés ; assis à table avec les deux disciples, Jésus revêt l'apparence d'un homme ordinaire que seule distingue l'intensité de son regard, au point que le serviteur ne le remarque pas ; seuls l'identifient le geste de la fraction du pain, auquel les disciples réagissent par un émerveillement très recueilli, et les effets lumineux de Rembrandt : une sorte d'auréole au-dessus de la tête du Christ, lequel, assis au centre de la toile, est placé en dessous d'une cavité sombre qui renforce subtilement sa majesté, tout en évoquant, comme le fait aussi le linge blanc au-dessus duquel Jésus accomplit son geste, le caractère liturgique de cette fraction du pain. De composition similaire, la version de Copenhague (1648), aujourd'hui attribuée à son atelier, diffère totalement par la lumière ; le Christ se détache ici par un simple halo lumineux d'un groupe de personnages émergeant d'une totale obscurité, qui donne une impression de grande intimité, renforcée par le rideau peint en trompe l'œil dans un coin de la toile. Également utilisé dans une *Sainte Famille* de

1646, le procédé donne l'impression qu'on dévoile pour nous une scène qui ne nous était pas destinée.

C'est peut-être dans les scènes représentant le Christ que l'on voit le mieux quel usage mystique Rembrandt fait du clair-obscur. « Le texte subsiste en moi qui se trouve inscrit sous l'eau forte de Rembrandt : *In medio noctis vim suam lux exerit* (au milieu de la nuit, la lumière répand sa force) » : dans une lettre du 30 octobre 1877, Van Gogh se souvient d'un dessin de Rembrandt (aujourd'hui attribué à son entourage), datant de 1652, conservé au British Museum, représentant *Le Christ chez Marthe et Marie* : la silhouette de Jésus, fantomatique, s'y détache en contre-jour devant l'arcade d'une fenêtre, le nimbant d'une aura surnaturelle au milieu de cet intérieur plongé dans une semi-obscurité propice à la méditation des paroles du Sauveur ; chef-d'œuvre de clair-obscur qui, s'il ne procède pas de la main du maître, témoigne au moins avec éclat de l'influence de sa manière.

On sait que pour lui ce procédé ne traduit pas la répartition logique d'un éclairage donné, mais dispense une lumière arbitraire qui n'obéit qu'aux lois de la construction artistique et spirituelle. Dans ses œuvres religieuses, cet arbitraire est son moyen privilégié de traduire le surnaturel. « En effet le Dieu qui a dit : “Que du sein des ténèbres brille la lumière” est celui qui a brillé dans nos cœurs pour faire resplendir la connaissance de la gloire de Dieu, qui est sur la face du Christ. » Cette lumière qui resplendit au sein des ténèbres, telle que la décrit saint Paul dans la seconde épître aux Corinthiens : on ne pourrait mieux synthétiser l'art religieux de Rembrandt.

Dans les toiles consacrées à la Passion, Rembrandt choisit de n'éclairer que le corps du Christ, plongeant dans une semi-obscurité tout ce qui peut nous distraire de ses souffrances.

Dans la pointe sèche intitulée *les Trois Croix*, les trois rayons qui percent les ténèbres après la mort du Christ inondent de lumière Jésus et ses disciples, le centurion et le bon larron, mais ignorent le reste de la foule. Dans *la Pièce aux cent florins*, eau-forte qui condense plusieurs épisodes de l’Évangile de Matthieu, la lumière irradie du Christ lui-même. Ceux qui l’écoutent sont répartis en deux groupes. À gauche, les riches et les instruits, en pleine clarté ; certains n’écoulent pas, car ils croient ne pas avoir besoin de la lumière du Christ. À droite, les pauvres et les malades : toute leur attention est tendue vers Jésus ; à genoux, l’un d’eux est si près que l’ombre de ses mains jointes se porte sur la tunique du Christ, comme pour attester à quel point Jésus s’est fait proche de nous. Eux sont dans l’ombre, une ombre qui commence à être percée par la lumière du Christ. Dans le tableau *Le Christ et la femme adultère* (1644), seule la lumière du pardon accordé par Jésus à la femme accusée par les pharisiens trouve la profonde obscurité du Temple : c’est d’ailleurs juste après avoir renvoyé la femme adultère par ces mots : « Va et désormais ne péche plus », que le Christ dit aux scribes : « Je suis la lumière du monde ; qui me suit ne marchera pas dans les ténèbres, mais aura la lumière de la vie » (Jean 8, 12). Encore faut-il que cette lumière perce les ténèbres où le péché a plongé le monde...

Et voilà peut-être le sens profond de l’obscurité qui, avec les années, envahit de plus en plus les toiles de Rembrandt : Dieu n’est pas venu pour les bien-portants, mais pour les malades et, selon Péguy,

la charité même de Dieu ne panse point celui qui n’a pas de plaies. C’est parce qu’un homme était par terre que le Samaritain le ramassa. C’est parce que la face de Jésus était sale que Véronique l’essuya d’un mouchoir. Or celui qui n’est pas tombé ne sera jamais

ramassé ; et celui qui n'est pas sale ne sera pas essuyé⁷ ;

et ceux qui ne sont pas dans les ténèbres n'ont nul besoin de la lumière. Dans l'obscurité, ce qui intéresse Rembrandt n'est pas l'obscurité même, mais la lumière vers laquelle elle clame. « Rembrandt n'exprime pas ce qu'il possède, mais manifeste ce qu'il appelle », dit Malraux – infatigable quête d'un peintre littéralement tenaillé par le spirituel, cherchant inlassablement à manifester la lumière de Dieu dans la ténèbre de notre humanité. René Huygue évoquait ainsi à propos de Rembrandt

la phrase du pseudo Denys l'Aréopagite, dont la pensée a animé presque tout le Moyen Âge : « Les secrets de Dieu apparaissent dans la ténèbre, plus claire que la lumière du silence, maître des secrets. Lorsque tout est bien noir [...] elle inonde de splendeurs merveilleuses les âmes qui sont sans yeux⁸. »

Cette dialectique de l'ombre et de la lumière, Rembrandt l'a expérimentée dans sa vie, puisque, peintre à succès et homme heureux, il connaîtra successivement la mort de trois enfants en bas âge de 1635 à 1640, celle de sa mère en 1640, puis de sa femme adorée, Saskia, en 1642, enfin sa ruine... « Pour peindre comme ça, il faut être mort plusieurs fois », dira encore Van Gogh. Rembrandt est bien mort plusieurs fois, mais toujours pour ressusciter : ses toiles, à mesure qu'elles sont plus sombres, sont aussi plus tendres. Qu'on en juge par une des dernières, ce *Retour de l'enfant prodigue* de l'Ermitage (1668-1669), l'un des thèmes bibliques préférés du peintre avec les pèlerins d'Emmaüs et le bon Samaritain : à l'écart des autres personnages relégués par la force de cet amour dans une semi-obscurité, le fils semble s'y fondre dans

la tendresse du père, dont les épaules l'enveloppent comme une mandorle romane, et qui est si évidemment Dieu lui-même que Paul Baudiquey a pu écrire que c'était là le premier portrait pour lequel le Créateur ait jamais pris la pose !

C'est dans cette confiance au pardon absolu que Rembrandt s'est attaqué à sa dernière toile, laissée inachevée sur son chevalet. Il y illustre un autre de ses thèmes de prédilection, *Le Cantique de Siméon*. Cette fois, au contraire des précédentes versions, seul Siméon est présent sur la toile avec l'enfant Jésus (une main étrangère y a ajouté ultérieurement le visage de Marie) : tout a disparu, le Temple, la Sainte Famille, le peuple juif, pour laisser place au seul vieillard, tout à sa joie de n'avoir pas espéré en vain le Sauveur, le regard déjà perdu dans l'éternité qu'il va enfin pouvoir rejoindre. Siméon est brossé à grands traits rapides, si vaporeux qu'il paraît près de s'évanouir : ce sont là de ces « défauts du temps » où Chateaubriand voyait le génie des vieux peintres près de mourir et « leur âme qui s'envole⁹ ». Celle de Rembrandt, prenant son essor, était encore pleine des paroles de Siméon : « Maintenant, Seigneur, tu laisses ton serviteur s'en aller en paix selon ta parole. Car mes yeux ont vu ton salut¹⁰. »

Vermeer, ou la fenêtre ouverte sur l'éternité

La théorie dominante depuis les aberrations romantiques veut que le génie soit une foudre isolée, surgie de nulle part, farouchement rétive à toute influence et indépendante de tout contexte historique, social ou même culturel (théorie d'autant plus aberrante s'agissant des romantiques que ceux-ci allèrent en meute comme peu d'artistes avant ou après eux). Dans le cas de Vermeer, oublié pendant des siècles avant d'être redécouvert au XIX^e siècle par des écrivains comme Théophile Gautier ou les Goncourt, puis par les études savantes, en 1866, de Théophile Thoré-Bürger, la légende va jusqu'à en faire un artiste presque anonyme, dont on ignorerait tout. Ce qui est absolument faux.

On sait très exactement, au contraire, qu'il est né à Delft en 1632, dans la petite bourgeoisie protestante, et plus précisément dans une famille de tailleurs ; que, venant du calvinisme, il se convertit au catholicisme en 1653 à l'occasion de son mariage avec Catharina Bolnes, qui lui donnera quinze enfants, dont quatre décédés avant même d'avoir eu le temps d'être baptisés ; et qu'il eut quelque difficulté à faire vivre tout ce petit monde, de son activité de peintre bien sûr, mais aussi du commerce des œuvres d'autres artistes. On ne sait dans quelles conditions se fit son apprentissage, mais il devint en 1653, à 21 ans, membre de la guilde des peintres de Delft, dont il sera ensuite président à

deux reprises. On sait encore que son principal mécène fut son compatriote le collectionneur Pieter Claesz van Ruijven, qui possédait pas moins de vingt toiles de Vermeer sur les quelque quarante-cinq qu'il aurait pu peindre sur l'ensemble de sa carrière. Enfin que celui-ci mourut en 1675, à 43 ans. Et si l'on n'en sait pas beaucoup plus, c'est très probablement qu'il n'y a pas grand-chose à savoir : et que loin de l'image d'Épinal du génie tourmenté et volcanique, Vermeer mena une existence sans histoire entre femme, enfants et belle-mère chez qui s'était installée toute cette tribu.

Cette sage existence bourgeoise se passa tout entière dans la ville de Delft, petite communauté prospère de 25 000 habitants vivant de l'industrie de la bière, du textile et de la faïence, « une ville des plus douces, avec des ponts et une rivière dans chaque rue », écrit le diariste anglais Samuel Pepys, qui la visita en mai 1660¹. Claudel, lui, y trouva « la plus jolie lumière de la Hollande, – du pur, du fin ! – quelque chose à la fois d'intellectuel, et de sensible, qui n'est ni perle ni pétalement, mais leur âme optique. Tout Vermeer est resté dissous dans cette atmosphère humide et claire². »

En ce milieu de XVII^e siècle, cette petite ville regorge de peintres de qualité, qui tous se connaissent et se fréquentent, et s'influencent les uns les autres en une fructueuse émulation. Au point de finir par constituer ce qu'on peut bien appeler l'école de Delft, l'étude de ces peintres et de leurs œuvres dégageant un certain nombre de points communs qui les distinguent du reste de la peinture hollandaise contemporaine. Attirant des artistes venus d'autres villes (comme Pieter Potter et son fils Paulus, de Hooch ou Fabritius) et qui à son contact vont modifier leur style, Delft est subitement devenue le centre le plus novateur en matière de peinture – même si la

renommée actuelle de son école aurait beaucoup étonné les contemporains de Vermeer.

La sérénité caractéristique de l'école de Delft, était-ce une description ou un idéal, une action de grâce ou un vœu pieu, dans un pays qui sortait à peine des troubles de la guerre d'indépendance ? Si aucun accident majeur, à part quelques accès de violence de son beau-frère qui obligèrent à l'interner, ne semble avoir secoué la vie de Vermeer, Fabritius fut tué lors de l'explosion de la poudrière de Delft, en 1654, catastrophe qui marqua vivement les esprits, de Hooch mourut peut-être dans un asile d'aliénés, de Witte est réputé s'être suicidé en se jetant dans un canal... La quiétude des peintres de Delft, et de Vermeer lui-même, était-elle le reflet d'une vie paisible, ou un rempart contre un monde dominé par le mal et la folie ?

L'exposition « Vermeer et l'école de Delft », que présente la National Gallery de Londres après le Metropolitan Museum of Art de New York³, fait en tout cas ressortir très nettement cette communauté d'inspiration. Bien sûr, chacun a sa spécialité : les natures mortes pour van Aelst ou van der Ast, les scènes nocturnes pour Leonard Bramer, les scènes champêtres pour Paulus Potter, les intérieurs d'églises pour Gerard Houckgeest, Emanuel de Witte ou Hendrick van Vliet. Dans ce dernier genre, Houckgeest initie une perspective oblique qui va se retrouver dans de nombreux tableaux de l'école de Delft. Mais on trouve aussi dans ces descriptions architecturales une façon de retranscrire la réalité, non seulement par l'exactitude des détails, mais aussi par une certaine attention aux jeux combinés de l'espace et de la lumière qu'on va retrouver jusque dans les intérieurs de Vermeer.

À la question : Vermeer aurait-il peint la même œuvre s'il avait vécu ailleurs qu'à Delft, la réponse est clairement

« non ». Vermeer a été influencé par le goût de son milieu et de son temps, a repris des thèmes, des motifs et des techniques utilisées par les peintres qu'il fréquentait, a travaillé pour une certaine clientèle au goût de laquelle il avait soin de répondre. Longtemps Vermeer n'a paru être que l'un de ces peintres de genre, l'égal d'un ter Borch ou d'un Metsu, dont ne le distinguait que la modestie quantitative de sa production – on s'accorde aujourd'hui à lui attribuer, de manière certaine, pas plus de trente-quatre toiles encore existantes, sur chacune desquelles il passait de longs mois. Pendant deux siècles, ce génie méconnu a vu ses toiles attribuées à d'autres : Nicolas Maes était l'auteur de *La Toilette de Diane*, de Hooch celui de *La Liseuse* ou de *L'Atelier du peintre* ; d'autres œuvres étaient attribuées à ter Borch ou à ter Brugghen. Et il est vrai qu'il fouilla les mêmes terrains qu'eux, qu'ils s'influencèrent les uns les autres, sans qu'il soit toujours possible de dire en quel sens, tant la datation des toiles de Vermeer est subjective. Au point qu'on a pu dire qu'il n'aurait pas été le même peintre s'il n'avait eu ce terreau collectif à sublimer.

À admirer ses œuvres à côté de celles de ses contemporains, on n'en juge que mieux pourtant à quel point il a transcendé ces éléments grâce au génie qui lui était propre et, combinant ce que d'autres n'avaient utilisé que de manière disparate et y apportant une finesse de touche et une qualité d'âme qui n'appartiennent qu'à lui, a su atteindre une universalité que le talent plus limité de ses confrères ne leur a permis que d'approcher. Avec ses contemporains, Vermeer partage cette manière de scruter l'intimité, cet art de rendre à la réalité routinière sa grandeur, sa noblesse et sa pureté, ce don de sanctifier le quotidien. Pourtant, aujourd'hui, on peine à comprendre comment nos aînés purent ne pas voir à quel

point Vermeer les dépassait par son génie de capter l'essence mystique « du silence de l'heure qu'il est » (Claudel).

Il est vrai que les qualités de l'école de Delft – que l'auteur du catalogue de l'exposition, Walter Liedtke, définit comme une certaine retenue, un ton de sérénité et de dignité aristocratique, un refus de la dramatisation et une atmosphère volontiers silencieuse, la focalisation sur les personnages féminins, le goût des personnages isolés dans un décor majestueux mais sobre, l'utilisation de la lumière et de la couleur pour décrire la forme et l'espace, un mélange inédit de formalisme et de réalisme – convenaient particulièrement au génie de Vermeer, et que celui-ci devait se trouver parfaitement à l'unisson avec les idéaux patriciens d'ordre, de simplicité élégante et de dignité que traduit cette peinture : « Une préférence pour l'*understatement*, pour la rationalité et la retenue, et pour un sobre réalisme [...] ont toujours été caractéristiques de la société de Delft », écrit-il. Il n'en reste pas moins que Vermeer seul a su les traduire avec un tel degré de perfection, leur conférer cette irréelle poésie, onirique et lumineuse. Porte ouverte sur le rêve, fragment d'un roman qui reste à écrire, chacun de ses tableaux est un monde que peuple une infinité de songes.

Sa *Lettre d'amour*, par exemple (1669-1670), a été traitée presque en même temps par Gabriel Metsu (1629-1667), avec un talent infini ; mais là où Metsu concède trop à l'anecdote, baignant son tableau dans une lumière trop claire et soulignant trop explicitement la signification allégorique du tableau dans le tableau, Vermeer fait tout pour préserver le mystère. Nous sommes ici dans les dernières années du peintre ; la touche est moins douce, plus raide, le fondu de la matière moins harmonieux. Restent une science stupéfiante de la lumière, limpide et brumeuse à la fois, des harmonies de

couleurs d'une subtilité sublime, un art inégalé de la composition, une manière inexplicable d'installer une présence et de la maintenir à distance, comme nimbée dans un voile d'éternité. Vermeer a renoncé au dépouillement croissant de ses toiles pour revenir à des compositions plus chargées, multipliant les obstacles entre le sujet et le spectateur, invité à surprendre une intimité à laquelle il reste étranger. La scène décrite n'occupe qu'un tiers de la toile, entrevue par l'ouverture d'une porte, en partie masquée par un rideau (composition qui semble empruntée à une toile de Pieter de Hooch, *Couple au perroquet*). Pour atteindre les personnages, il faut encore passer par-dessus un balai et une paire de savates qui traînent (symboles de désordre amoureux). Si les tableaux en arrière-plan jouent bien leur rôle allégorique – la marine évoque l'amoureux cherchant le port heureux, le promeneur solitaire évoque l'absence, thème de l'amour également évoqué par le luth –, rien n'attire l'attention vers eux. La lettre encore scellée, l'échange de regards énigmatique entre la servante et la maîtresse laissent entier le mystère de ce qui se joue là. « Vermeer obscurcit l'anecdote, il rend moins explicite le sens de l'action », écrit Daniel Arasse⁴, pour qui « aux yeux de Vermeer, la peinture n'est pas là pour faire connaître son objet mais pour rendre celui qui regarde témoin d'une présence ». C'est que l'essentiel pour lui n'est pas de dérouler une action, mais au contraire de la suspendre, de figer l'instant pour en saisir la vibration avec assez d'intensité pour qu'il en vienne à se fondre dans l'éternel ; de révéler dans la masse du réel, écrit Claudel, « cette effigie, cette image de Dieu [...] qui reposait enfouie sous le quotidien ». Comme l'écrivait un presque contemporain de Vermeer, Roemer Visscher, dans un livre d'emblèmes populaires, en 1614 : « Rien n'est vide ni insignifiant parmi les choses. »

Sans égaler son ami, Gerard ter Borch (1617-1681), dont six toiles de cette exposition laissent admirer l'éclatant génie, parvient lui aussi à tutoyer le mystère : sa *Femme buvant du vin*, extraordinaire de délicatesse rêveuse, ou son *Soldat lisant*, par-delà l'époustouflante puissance d'évocation, introduisent à un univers secret où le peintre suggère tout autant qu'il n'en dit, à l'exemple de ce jeune homme en arrière-plan d'*Une Femme jouant du luth*, qui regarde fixement quelque chose en dehors du cadre. Tout comme sa *Jeune fille en costume paysan*, qui elle non plus ne dirige pas son regard vers le spectateur, mais en dehors de la toile, vers quelque chose ou quelqu'un que nous ne voyons pas, déplaçant ainsi le centre de gravité du tableau vers cette énigmatique absence. Typique aussi de la manière du peintre, cette façon d'isoler ses personnages dans des intérieurs rendus presque vides par une lumière sombre, comme pour mieux renforcer l'impression de tendre intimité et de mystérieuse poésie. Privant le spectateur de tout repère spatial, ter Borch compte sur sa seule science de la modulation des couleurs et de la lumière pour définir l'espace qui enveloppe le sujet comme un cocon. Le velouté du clair-obscur, la douceur des coloris, la virtuosité discrète de la lumière concourent à l'impression de profonde humanité du tableau.

De tous les peintres hollandais de son époque, ter Borch est celui qui aura voyagé le plus. Il est à Londres, en Espagne, en Italie. Il est alors surtout connu comme un brillant et élégant portraitiste. À son retour en Hollande en 1648, il se spécialise dans la peinture de genre, dans une manière qui évoque celle des maîtres de Delft, et notamment Pieter de Hooch. Sa visite à Delft, en 1653, n'y est sans doute pas étrangère. C'est alors qu'il appose sa signature sur un acte notarié au côté de celle de

Vermeer, deux jours après le mariage de celui-ci. Il est donc probable que les deux hommes aient été intimes.

S'il a connu donc Vermeer, s'il a développé des thèmes qui plus tard seront chers au peintre de Delft – lecture d'une lettre, femme devant son miroir –, s'il fut soucieux comme lui d'expérimenter avec l'espace et avec la lumière, s'il donne enfin comme lui l'impression d'une suspension du temps, d'assister au miracle d'une seconde qui se fige en éternité, c'est avec des moyens tout différents de celui de son illustre confrère qu'il y parvient ; Vermeer quadrillant l'espace d'une manière toute géométrique, faisant participer chacun de ses détails à l'impression d'ensemble, tandis que ter Borch les noie au contraire dans une obscurité poétique. Pourtant, dans ses meilleures toiles, comme cette *Femme buvant du vin* de Francfort, il parvient par l'ellipse à la même sensation d'onirisme spirituel, d'irruption de l'éternité dans le temps que Vermeer obtient par la précision.

C'est la comparaison entre les œuvres de Vermeer et celles de Pieter de Hooch qui est la plus éclairante sur ce qui lie et ce qui sépare le peintre de *L'Astronome* du reste de l'école de Delft. Les premières toiles de Vermeer rappellent qu'il ne s'est pas tourné spontanément vers les scènes d'intérieur qui font aujourd'hui sa renommée. *Diane et ses nymphes* (1653-54), *Le Christ chez Marthe et Marie* (1655) ou *L'Entremetteuse* (1656) jouent sur un clair-obscur qui porte encore la marque du Caravage ou de Rembrandt, et suggèrent comment, ailleurs, Vermeer aurait pu devenir un peintre tout différent. C'est sans doute pour répondre au goût des collectionneurs qu'il va se tourner ensuite vers la peinture dite « de genre », ces scènes intimes anecdotiques chères à de Hooch qui en est l'un des maîtres, et qu'il va y porter à la perfection cette luminosité et ce jeu avec l'espace qui sont le propre de l'école de Delft. Nul

sans doute n'est plus emblématique de cette « tendresse pour le vrai », de cette « cordialité pour le réel » célébrée par Fromentin⁵ que Pieter de Hooch. Né à Rotterdam en 1629 d'un maçon et d'une sage-femme, il fait son apprentissage à Haarlem chez l'italianisant Nicolas Berchem, qui l'influence peu. De 1655 à 1662, il réside à Delft. Là, il délaisse le tumulte des corps de garde et des auberges, sujets goûters à Haarlem, pour décrire la sérénité de la vie domestique, se détachant de l'anecdote pour élargir sa palette et raffiner son utilisation de la lumière et de l'espace. En ces années delftoises, de Hooch montre une préférence pour les scènes d'intimité entre femmes et enfants, qui sont souvent l'occasion de petits apologues moraux, comme dans *L'Épouillage*, prétexte à un éloge de la vertu domestique.

L'exposition démontre à quel point de Hooch a progressé au contact de l'école de Delft, et sans doute sous l'influence de Vermeer. Les premières toiles présentées manquent de grâce et de contraste, et ne s'élèvent pas au-dessus de l'anecdote, à la manière d'un Hogarth. Progressivement, elles acquièrent une sérénité, une perfection de construction, une finesse d'observation et de rendu de la lumière qui les rapprochent de Vermeer. Outre des sujets communs, de Hooch partage avec Vermeer, avec lequel s'exerce un jeu subtil d'influences et d'émulation réciproques, un goût pour les constructions géométriques. De Hooch aime à diviser l'espace en blocs orthogonaux, qui s'interpénètrent les uns les autres par des jeux de lumière. L'échappée sur une autre pièce est un procédé récurrent de la peinture de genre hollandaise, et de Hooch en fut l'un des maîtres. Outre qu'il offre parfois la possibilité de figurer un contrepoint qui vient éclairer le récit principal, il permet aussi de faire étalage de son art de la perspective, pour lequel Delft était réputée à l'époque. Dans *L'Épouillage*, il

ouvre une double source d'éclairage qui est l'occasion pour le peintre de faire montrer de la virtuosité de son luminisme, faisant feu de tout bois : de la bassinoire au reflet des rideaux, de l'arrière de la jupe de l'enfant à la petite bouteille sur le rebord de la fenêtre intérieure. C'est paradoxalement cette précision formelle, qui éclate peut-être encore davantage dans ses scènes de cours intérieures à Delft, qui permet à de Hooch de dépasser très largement l'anecdote pour atteindre à une manière de sanctification de la vie quotidienne, dont il parvient à nous faire ressentir non seulement la beauté, mais aussi la dignité spirituelle – pour nous introduire, selon le mot de Claudel dans son *Introduction à la peinture hollandaise*, au « paradis de la nécessité ».

Par son usage de la lumière [note Tzvetan Todorov], de Hooch est parvenu à sanctifier l'espace intime où s'exercent les activités féminines. Il n'a pas inventé l'éloge des vertus domestiques, mais il l'a porté à son sommet et l'a associé à une caractéristique formelle qui, elle, est une innovation, une date dans l'histoire de la peinture : la combinaison de la lumière avec un espace rigoureusement construit en perspective. Lumière et vertu semblent se désigner ici mutuellement⁶.

Vermeer en retour lui emprunte des idées de composition, de disposition de personnages, mais les combine plus savamment et les porte à un point de perfection inouïe. *L'Atelier*, que Vermeer garda chez lui jusqu'à sa mort, sans doute pour le montrer à ses acheteurs potentiels, est comme un manifeste de cette absolue maîtrise, accumulant dans une composition plus dense qu'à l'habitude les prétextes à la démontrer, sans pourtant entraver le mystère de l'œuvre. Contempler *La Laitière*, qu'on pourrait croire connaître avant

de l'avoir vue tant elle a été galvaudée, c'est recevoir en plein cœur cette aptitude inégalable à rendre immanent le sujet traité, à ressusciter la matière par une patte inégalable.

Mettant en scène des anecdotes aussi anodines qu'une leçon de musique, une tâche domestique ou que le partage d'un verre de vin, ses tableaux font pourtant éclater toute la charge d'éternité du moment le plus fugace, parce que le particulier que le peintre décrit est si pénétrant qu'il en atteint l'universel. Il a su préserver dans ces descriptions minutieuses du réel une part de secret qui en font autant de contrées vierges, refuges oniriques où l'esprit se perd dans des contemplations infinies. Qui pourrait s'accorder sur la signification des énigmatiques sourires, des regards évasifs de ses demoiselles, de leurs gestes esquissés ? Chaque spectateur y apportera le poids de ses songes, de ses espérances, de ses désirs, de ses peurs ou de ses audaces. Et chacun y reconnaîtra aussi quelque chose aussi d'inconnu et d'impénétrable, l'appel d'un ailleurs d'autant plus poignant qu'il est indicible.

Si le christianisme est le contraire du manichéisme, le refus obstiné d'opposer l'esprit à la matière, alors l'art hollandais est peut-être le plus chrétien de tous (on sait que Vermeer peignit une *Allégorie de la foi* riche en symboles catholiques). Son éloge opiniâtre du quotidien rejoint la théologie chrétienne qui voit en chacun de nos gestes un acte liturgique. La peinture moderne a cherché à atteindre des idées abstraites, des sensations pures, à travers la matière picturale ; pour elle la réalité tendra à n'être plus qu'un support anecdotique, un point de départ sans réelle importance, dont elle allait d'ailleurs finir par s'affranchir totalement. Les peintres du Siècle d'or hollandais, eux, attachent au réel une dignité métaphysique ; c'est en scrutant le réel qu'ils atteignent le surnaturel. Le plus génial d'entre eux, Vermeer, est peut-être le plus grand peintre

de toute l'histoire de la peinture parce que celui qui a trouvé le plus parfait point d'équilibre, ou de fusion, entre le matériel et le spirituel, entre le contingent et l'éternel. Après lui, l'art voudra tendre à faire l'ange, et trop souvent fera la bête.

Les visages du Salut

Il existait deux raisons de se rendre à Londres en cette année 2000, cette année de *Millenium*, comme disent les Anglo-saxons. La mauvaise était d'aller visiter cette pompeuse célébration du néant, cette stupide déférence au dieu Chronos censé apporter automatiquement sagesse et prospérité, qu'était l'exposition présentée au Millenium Dome pour marquer le passage au nouveau millénaire. La bonne consistait à aller voir la superbe exposition organisée par la National Gallery¹ pour faire ce qu'aucun musée français n'avait eu la bonne idée de faire, c'est-à-dire illustrer l'unique sens que ce passage puisse avoir : la célébration du deux millième anniversaire du Christ, et donc de deux millénaires de cette culture chrétienne qui a façonné nos civilisations.

Réunies sous le titre *Voir le Salut : l'image du Christ*, les œuvres exposées à Londres répondaient à cet objet avec une clarté et une intelligence dont bien peu d'expositions peuvent à ce point s'enorgueillir. Directeur de la National Gallery, Neil McGregor expliquait être parti du constat qu'un bon tiers des toiles de son musée, comme des autres grandes collections européennes, se compose de tableaux religieux, qui deviennent de moins en moins intelligibles à un public qui n'est, dans son plus grand nombre, plus de culture chrétienne. Le risque est donc grand (et rarement évité, dit-il, et notamment dans les musées français) de ne considérer ces œuvres que d'un point de vue formel :

Il y a en France, depuis la Révolution, a-t-il notamment déclaré au *Monde*, une tradition d'anticléricalisme telle que les œuvres sont considérées comme des images à insérer dans une histoire de l'art laïque et à traiter en termes d'attribution et de provenance. Notre vie intellectuelle n'ayant pas été marquée par la même tradition, notre attitude est différente [...] Donner une histoire de l'art n'est pas notre but essentiel.

Il s'agit au contraire de redonner aux œuvres le sens que leurs auteurs leur ont assigné et qui était aisément perceptible par le spectateur de l'époque qui, cultivé ou non, disposait de clés de lecture théologiques dont celui d'aujourd'hui est le plus souvent dépourvu. Ce qui suppose une lecture religieuse devant laquelle la cléricature muséale française recule le plus souvent avec horreur. La façon dont *Le Monde* a rendu compte de l'exposition londonienne, sous le titre « Le Christ serait-il né à Londres ? », est symptomatique de ce refus obstiné du sens par l'intelligentsia française. Pour Philippe Dagen, le principal intérêt de l'exposition londonienne réside en effet non pas dans la dimension religieuse des œuvres, mais dans ce que leur acquisition par les musées britanniques révèle sur le goût anglais !

Exception faite de *la Lumière du monde* du préraphaélite William Holman Hunt, qui vaut peut-être moins par ses qualités artistiques intrinsèques que pour sa formidable popularité dans le monde anglo-saxon, révélée lors d'une tournée dans le Commonwealth en 1905-1907, qui en fait une véritable icône du christianisme britannique, les œuvres rassemblées illustrent au contraire parfaitement l'universalité du catholicisme et, par-delà la diversité des réponses destinées à donner à la méditation autant d'angles que possible, de

l'unicité de leurs efforts pour répondre aux défis picturaux que la foi catholique posait à leur art.

Comment représenter le Christ ? Comment le faire sans l'amoindrir, en faisant au contraire ressortir la richesse du mystère de l'Incarnation, qui fait Jésus à la fois vrai homme, partageant notre condition dans sa dignité et ses misères (le péché excepté), et vrai Dieu, vainqueur et miséricordieux ? Comment traduire en même temps toutes les implications de cette double nature qui rend le Christ à la fois victime et rédempteur, et rédempteur parce que victime ? Ce sont les réponses apportées à ces questions par deux mille ans d'art chrétien que nous fait découvrir la National Gallery. Tout en décryptant les épisodes de la vie du Christ pour montrer comment ils renvoient, par des expériences communes (naissance, amour, souffrance, mort), à la vie de tout homme, et donc comment ces toiles et, par-delà elles, la vie du Christ elle-même, peuvent parler à l'incroyant comme au croyant.

Tant que régnait sur les premières communautés chrétiennes, encore fortement imprégnées de judaïsme, l'interdit mosaïque, résultant du deuxième commandement, vis-à-vis des images idolâtres, le Christ ne fut représenté, pendant plusieurs siècles, que par des symboles de son nom : les lettres XP, premières lettres de son nom en grec, parfois combinées avec l'alpha et l'oméga (première et dernière lettre de l'alphabet) qui rappellent que, selon la prophétie des Révélations, Jésus est « le début et la fin » ; ou les lettres latines IHS qui abrègent son nom grec de ΙΗΣΟΥΣ. Parfois c'est le poisson qui représente le Christ, les lettres du mot grec Ichtus formant les initiales latines de Jésus-Christ, Fils de Dieu, le Sauveur, et qui rappelle à la fois le corps du Christ, l'Eucharistie, les miracles et ses disciples, « pêcheurs d'homme » ; ou bien c'est le bon pasteur de la parabole. La

Croix elle-même, symbole de mort infamante, est rarement représentée, à moins d'être transformée en symbole d'espoir, comme une ancre.

La force de tels symboles les feront survivre à l'interdit hébraïque, comme le montrent *L'Adoration du Nom de Jésus* de Gréco (1578) ou *L'Agnus Dei* de Murillo (1635-1640), représentant un agneau aux pattes liées, victime à la blanche innocence, offerte au sacrifice comme le Christ s'offrant pour racheter nos péchés.

Plus tard viendra le problème de la représentation d'un visage que, par-delà les différences de style propres à chaque peintre, chacun doit reconnaître spontanément comme celui du Christ. L'exposition rappelle le rôle joué par le voile de Véronique (dont le nom est une anagramme de *vera icon*, image véridique), dont la tradition veut que, tendu par la sainte au Christ sur le chemin du calvaire pour qu'il s'essuie la face, il ait recueilli miraculeusement l'image de celle-ci, en une scène que reproduit ici Ghirlandaio (vers 1505). Au même titre que le Mandylion d'Édesse, un tissu imprimé d'une image du Christ apparu dans l'actuelle Turquie au début du IV^e siècle, et que beaucoup identifient avec le Saint-Suaire, il a puissamment contribué, à travers maintes reproductions, dont celles de Dürer ou de Zurbaran présentées à Londres, à répandre dans le monde entier le visage de Jésus que nous connaissons encore aujourd'hui.

L'Incarnation offre un sujet de choix aux peintres de la foi chrétienne : car si tout un chacun pourra s'identifier aux différents épisodes de la vie du Christ, quel meilleur motif d'identification que l'amour de la Vierge pour ce bambin, si semblable à l'amour de toute mère ? Et pourtant les difficultés commencent, car l'émotion ressentie face à ce bébé sans défense ne prend toute sa mesure que si l'artiste réussit à

montrer que ce fragile enfant est aussi le Rédempteur de l'homme.

L'Adoration des mages, par son sujet même, illustre le contraste entre la pauvreté de l'enfant Jésus, né dans une étable, et son statut de Roi des Rois. Ce contraste peut être accentué, comme dans *L'Adoration des Rois* de Jan Gossaert (1500-1515), par l'insistance portée sur l'apparat des souverains (qui n'étaient à l'origine, dans la Tradition, que de simples mages) ainsi que par l'addition d'une foule d'anges. Mais il n'empêche pas de mêler à ce thème celui de la Passion. Benedetto Bonfigli le fait de manière naïve dans une toile de 1465-75, en plaçant en arrière-plan de l'Adoration une Crucifixion. Bruegel l'Ancien le fait de manière plus savante dans sa toile de 1564 : face aux Rois et à la foule de leurs suivants dont les traits grotesques semblent souligner le caractère déchu de l'humanité, le Christ a un mouvement de recul face à la myrrhe qui lui est présentée, qui évoque sa Passion – cette épice étant utilisée dans les préparatifs de l'embaumement –, cependant qu'il est entouré d'un linge blanc qui évoque son linceul. Plusieurs hommes en armes évoquent ceux qui viendront le chercher au jardin des Oliviers, certains tenant une hallebarde en forme de croix. Représentant vers 1500 l'enfant Jésus endormi sur les genoux de sa mère, tous deux dans des attitudes qui évoquent une *Pieta*, Bellini nous rappelle que Jésus est « un enfant né pour mourir ». Plus direct est le tableau de Murillo (vers 1670) représentant *L'Enfant Jésus assoupi sur une croix*. Ce rapprochement est aussi contenu dans le thème même de *La Circoncision*, représentée ici par Bellini vers 1500, où la souffrance de l'enfant Jésus préfigure celle du Christ lors de la Passion.

Un procédé classique, illustré ici par une *Nativité nocturne* de Geertgen tot Sint Jans (fin du xv^e siècle) mais que

Rembrandt portera au sommet, consiste à faire de l'enfant Jésus la source de lumière du tableau, afin de rappeler que ce bébé est la lumière du monde (Jean 8, 12).

Au centre de cette prédication par les images, on trouve naturellement la Passion du Christ. Des reliefs romains du V^e siècle rappellent la réticence des premiers chrétiens à montrer la crucifixion autrement que triomphante, prélude à la Résurrection. Le deuxième millénaire, notamment sous l'influence des prédications de saint Bernard de Clairvaux et de saint François d'Assise, va voir au contraire croître l'insistance sur la souffrance cosmique du Christ, qui porte sur ses épaules toutes celles de l'humanité, et sur la compassion et la dévotion que cet archétype de la souffrance doit susciter chez le spectateur, comme le montre d'innombrables œuvres montrant le Christ comme *L'Homme des douleurs*. Spectateur qui est souvent associé par un regard ou par un geste à cette Passion, lui rappelant que le Christ souffre par lui et pour lui, comme dans cet *Ecce Homo* du Corrège (1525-1530) – on sait que Rembrandt n'hésita pas pour sa part, dans *l'Érection de la Croix*, à donner à l'un des bourreaux du Christ son propre visage. Si beaucoup insistent sur l'humanité souffrante du Christ (à l'image de cette sculpture néerlandaise du début du XVI^e siècle représentant *le Christ sur la pierre froide*, assis dans une attitude de désolation en attendant la crucifixion, et remarquable pour sa totale nudité), Bosch dans son *Couronnement d'épines* (1490-1500) souligne quant à lui le contraste entre le visage serein de Jésus et les figures simiesques et passionnées de ses tortionnaires.

Se faisant instrument au service de la prière, comme *Le Christ après la flagellation contemplé par l'âme chrétienne* de Vélasquez, montrant un ange enseignant à un jeune enfant à méditer la Passion, la peinture occidentale va s'ingénier à

détailler les épisodes de la Passion pour les proposer à la méditation, comme dans ce polyptyque néerlandais du XVII^e siècle dont les dix panneaux constituent autant d'étapes à un chemin de croix méditatif, ou dans les gravures de Dürer connues sous le nom de *Petite Passion*.

Au-delà des souffrances de la Passion, il faut pourtant rappeler comment celle-ci, et le corps ressuscité qui en résulte, ouvrent les portes de la Rédemption. Si le *Noli me tangere* du Titien annonce un amour désormais tout spirituel, passé ce temps où le Christ voulut « habiter chez nous », d'innombrables œuvres rappellent que le corps supplicié sur la croix est aussi celui qui nous sauve et nous libère par l'Eucharistie : que le sang s'écoule des plaies du Christ directement dans un calice, comme dans *le Sang du Rédempteur* de Bellini (1460-65), ou dans un pressoir à vigne, comme dans une gravure d'Hieronymus Wierix (vers 1600), ou que ce corps supplicié soit représenté directement dans le calice, à la manière d'une hostie (gravure de Jacopo Negretti, vers 1620). Par un raccourci saisissant, un ostensorial du début XVIII^e représente *La Cène* à laquelle ne manque qu'un personnage, le Christ ; lequel viendra compléter le tableau sous la forme de l'hostie consacrée placée au centre de l'ostensorial : ainsi cette œuvre magnifique affirme avec force que dans la communion, c'est bien le Christ lui-même qui nous offre son corps comme chemin de la vie éternelle.

Clôturant l'exposition en même temps que la salle consacrée à la présence éternelle du Christ par-delà sa vie terrestre, *Le Christ de saint Jean de la Croix* de Dalí, inspiré de l'œuvre du mystique espagnol, illustre par sa composition en double triangle inversé et son imposante image de la croix planant sur le monde, l'image du Christ alpha et oméga. Terminons pour notre part sur l'œuvre qui nous paraît le mieux

refléter le propos de l'exposition : *La Stigmatisation de sainte Catherine de Sienne* par Manetti (vers 1630) montre la sainte recevoir les stigmates, non d'une vision du Christ lui-même, mais d'un tableau représentant la crucifixion ; l'image alors n'est plus une simple illustration de la foi, pas plus qu'elle n'est seulement une œuvre d'art : elle est anoblie par son propos jusqu'à devenir elle-même, plus qu'un moyen de propagation de la foi, un véritable instrument du Salut.

Desvallières, la mystique du sacrifice

Il y a, pour le visiteur qui découvrait avec une stupéfaction admirative la peinture de George Desvallières à l'occasion de la vaste rétrospective que lui a consacré le Petit Palais au printemps 2016¹, deux façons de réagir : s'étonner qu'un peintre si doué et si original ait pu ainsi tomber, jusqu'à cette exposition, dans un oubli presque complet ; s'émerveiller qu'en 2016, il se soit trouvé des esprits audacieux, sous l'égide du Paris d'Anne Hidalgo, devenue capitale mondiale du boboïsme décérébré et fier de l'être, pour l'en tirer, tant son parcours a tout pour déplaire à notre époque : puisque, parti du symbolisme, Desvallières, converti au catholicisme sous l'égide de Léon Bloy, décida durant la Grande Guerre qu'il fit avec honneur malgré son âge avancé, de consacrer le restant de son œuvre à la plus grande gloire de Dieu, en un christianisme mêlé de patriotisme fort peu dans l'air de notre temps de nihilisme festiviste. Si l'amnésie dont il était victime s'explique donc aisément, on sort du Petit Palais avec la conviction qu'il serait impardonnable qu'on l'y laissât retomber une fois le souvenir de cette rétrospective estompé, tant son œuvre apparaît forte, unique, essentielle – et nous rappelle qu'il n'y avait rien d'inéluctable à ce que l'art sacré tombât dans le marasme où nous le voyons aujourd'hui.

Desvallières, à l'origine, est un pur produit de cette bourgeoisie parisienne cultivée de la fin du XIX^e siècle, où le

culte des Beaux-arts semble avoir avantageusement remplacé celui de la religion de nos pères. Dans les années 1860, dans l'appartement de la rue Saint-Marc où vit la famille, on s'avise vite que le petit George (il est né en 1861), s'il n'est pas doué pour les études, fait montre de réelles aptitudes pour le dessin. Son grand-père, l'académicien Ernest Legouvé, décide de confier son éducation au peintre Jules-Élie Delaunay, ami de la famille. La formation qu'il impose à George combine pratique du dessin d'après nature, visite des musées et voyages – en Italie notamment. Mais bien vite, plus que du classicisme de Delaunay, c'est du symbolisme de Gustave Moreau que le jeune Desvallières reçoit son influence – Moreau en qui il verra à sa mort, en 1898, « notre plus grand peintre », « le chef d'une Renaissance d'art qui fera dire à la peinture ce qu'elle n'a jamais dit, et qui fera pénétrer dans le Grand Mystère plus qu'aucun autre art » : déjà, en ses jeunes années, Desvallières, dont les autoportraits trahissent la personnalité intense et tourmentée, sait que son art ne vaut que s'il cherche à percer le secret ce qui se dissimule derrière les lisses apparences d'un réel pragmatique.

Mais en cette première partie de sa carrière, on a le sentiment qu'il hésite encore sur la direction dans laquelle il doit chercher : si l'influence de Moreau est indéniable dans les ambiances brumeuses et oniriques de *Narcisse* (1893) ou de *La Marche à l'idéal* (1902) et dans leur leurs lueurs d'aurore défaite, les corps athlétiques qui déploient leur puissance dans les *Joueurs de balle* (1894), *Les Tireurs d'arc* (1895) ou *L'Orgie* (1897) évoquent Rodin ou Bourdelle, tandis que les femmes aux corps généreux et puissants de *La Grèce* ou de *La Vigne*, deux toiles de 1910, évoquent un Maillol peint aux couleurs d'une Méditerranée antique ; et que le fascinant *Portrait de Mme P. B.* (1903) semble tirer l'influence

précieuse et mystérieuse de Gustave Moreau vers le brillant mondain d'un Boldini, ou que *Le Grand Chapeau* (1903-1904) semble la marier au fauvisme bariolé de van Dongen, tandis que ses femmes croquées à Londres ou au Moulin-Rouge le tirent du côté de Lautrec et de Rouault, mais sans leur côté canaille ou grotesque :

Mais voilà que passant près de moi, écrira-t-il plus tard de l'une de ces demi-mondaines, je m'aperçus que sa figure était en sueur, et qu'elle avait les larmes aux yeux, son rire n'était plus qu'une grimace, profondément douloureuse, et je pensais alors que les hommes pour leur plaisir étaient parfois de véritables tortionnaires. Il me prit alors une grande pitié de nous tous pauvres humains. Cette pitié ne m'a plus quitté.

Si, au milieu du monde futile qu'il a entrepris d'observer, Desvallières penche plus vers la compassion que vers le voyeurisme, c'est qu'il est déjà en route pour le grand retournement qui va donner à son œuvre son sens et sa direction définitifs.

En 1904, ce membre de l'avant-garde qui a contribué l'année précédente à fonder le Salon d'automne, où il veillera à ce que soient mis en valeur tous les peintres les plus novateurs du temps, a rencontré le fulminant Léon Bloy, qui lui a été présenté par son ami Rouault. Rencontre décisive dans le retour de Desvallières au catholicisme, qui survient la même année en l'église Notre-Dame-des-Victoires – ce qui n'est pas anodin lorsque l'on sait quel rôle immense le premier conflit mondial jouera dans son itinéraire spirituel. Si la carrière du peintre continue à s'exercer sur le registre profane, avec notamment quelques portraits pleins de rêveuse douceur (dont ce *Portrait de mademoiselle Yvonne Robiquet*, 1911, qu'on peut admirer dans les collections permanentes du Petit

Palais), le résultat de cette conversion ne se fait pas attendre avec, dès 1905, un stupéfiant *Sacré-Cœur*, dont Desvallières explique la Genèse, alors qu'il se promenait dans le quartier de Pigalle :

Tout à coup, en levant les yeux, j'aperçois l'église du Sacré-Cœur au-dessus de nous, au bout d'une rue. C'était comme si le Christ avait surgi, ouvrant son cœur sur ces pauvres êtres qui cherchaient un peu d'amour.

Rompant en visière avec l'imagerie doucereuse et qui souvent dénature ce thème jusqu'à la nausée, Desvallières montre, sur fond de basilique de Montmartre, un Christ flagellé, couronné d'épines, qui se déchire littéralement le flanc pour offrir son cœur sanguinolent à la misère des hommes. Comme l'écrira plus tard Robert Vallery-Radot, « les âmes sensibles ne reconnaîtront pas ici leur joli Dieu à la barbe frisée et à la chevelure bien peignée, qui les regarde d'un œil si tendre. » Vision violente, radicale, qui ne pouvait que ravir Léon Bloy :

Vous avez fait un Sacré-Cœur [...] à pleurer et à trembler. Vous avez déchaîné ce lion. [...] Chacun de nous est sauvé par le Pélican qui est une des nombreuses figures du Rédempteur [...] Mais il vous a sauvé vous [...] parce que le cœur de Jésus avait besoin d'un peintre et qu'aucun peintre ne se présentait.

Bloy l'a senti dès ce premier chef-d'œuvre : Desvallières n'est pas né pour illustrer sagelement les lieux communs de l'imagerie religieuse, mais pour faire prévaloir une vision mystique qui n'appartient qu'à lui, intense et passionnée.

Cinq ans plus tard, au retour d'un voyage en Espagne où il aura pu notamment apprécier les toiles enflammées du Greco, Desvallières peint un *Christ à la colonne* qui confirme que son art religieux n'aura jamais rien à voir avec les molles et éccœurantes douceurs du sulpicianisme. Son Christ flagellé, accablé de douleur, dégage encore une impression de force et de virilité qui lie la pitié à l'espérance : même entravé, même souffrant, c'est encore le Rédempteur que montre ici le peintre, dans toute sa puissance paradoxale de bientôt crucifié, qui s'apprête à vaincre la mort en paraissant lui céder, à la façon du *Christ mort* de Champaigne. Son corps puissant apparaît comme la version suppliciée des athlètes des œuvres d'il y a quelques années, montrant que la nouvelle direction de l'art du peintre n'est pas un reniement, mais un approfondissement : « La peinture religieuse, note Desvallières, ne peut exister qu'en s'appuyant sur la nature, en creusant la nature, en arrachant au corps humain, à la figure humaine, sa ressemblance avec Dieu. »

La toile sera acquise par un autre peintre chrétien, Maurice Denis, qui toujours la gardera dans son atelier, et les deux hommes deviendront d'indéfectibles amis, bien que stylistiquement tout sépare Desvallières, « tout de flamme, de jaillissement lyrique, de plus en plus entraîné vers l'expression pathétique, vers les clairs-obscurcs palpitants et les coloris chargés de mystère » (Pierre Hepp), du « peintre des joies franciscaines », comme l'appelle Robert Vallery-Radot, qui note : « À l'un a été donné la grâce de chanter les Mystères joyeux et à l'autre les Mystères douloureux ». Mais tous deux sont membres du tiers-ordre dominicain (Desvallières récite chaque jour le Petit office de la Vierge), ils partagent les mêmes vues sur l'art sacré, et Denis accueille avec enthousiasme l'idée que lui présente Desvallières « d'une

École d'art placée sous la protection de Notre-Dame de Paris », qui ne verra le jour qu'après la guerre sous le nom d'Ateliers d'art sacré. En attendant, en 1910, Desvallières rentre avec le parrainage de Denis dans la Société de Saint-Jean pour l'encouragement de l'art chrétien, pour laquelle il peint en 1911 un étrange *Christ aux midinettes*, où deux jeunes femmes habillées à la mode frivole d'alors sont au pied de la Croix. L'année suivante, en action de grâces pour la guérison de sa fille Marie-Madeleine, survenue le jour de la fête de la future sainte, c'est une Jeanne d'Arc entourée de sa troupe qui se penche sur la famille du peintre et, en 1914, à l'occasion du décès de Paul Déroulède, la même Jeanne d'Arc qui relève le drapeau français sur le linceul du chef nationaliste. Confusion des temporalités qui rappelle que, pour Desvallières, comme le note Charles Chassé, « Jésus-Christ, la Vierge, les saints [...] habitent parmi nous² ». Plus tard (1922), il peindra *Le Sacré-Cœur de nos enfants*, où il figure le Christ offrant sa miséricorde au sein de sa famille.

Cette présence de l'éternité dans notre quotidien, c'est évidemment la Grande Guerre qui va donner l'occasion à Desvallières de la vivre puis de la magnifier. Capitaine de réserve, il reprend du service malgré ses 53 ans, et fera toute la guerre sur le front des Vosges, à la tête d'une compagnie de chasseurs alpins, et méritera la Croix de guerre. S'il vit dans sa propre chair l'horreur de la grande boucherie, c'est surtout, le 19 mars 1915, la mort de son fils Daniel, engagé volontaire malgré son jeune âge, qui le blesse au cœur. Le 16 mars de l'année suivante, au cours d'une mission périlleuse, il fait le vœu, s'il en réchappe, de ne plus consacrer son art qu'à la gloire de Dieu. S'il s'y montrera fidèle, il trahira heureusement cet autre projet : « Je me disais : “Si j'en reviens, je ne ferai plus que des Saintes Vierges bleues et roses” », pour rester

fidèle à son génie propre : montrer à la fois l'horreur de la destruction et l'espérance qui est tapie au cœur de ce désespérant néant. « Si la guerre est abominable parce qu'on s'y tue les uns les autres, elle est admirable parce qu'on y meurt les uns pour les autres », écrit-il à sa femme.

Revenu du front, il met au service de cette vision paradoxale une œuvre visionnaire, qui par-delà les conventions de sa thématique patriotico-religieuse, invente une cosmologie chrétienne incroyablement audacieuse, mise en scène dans un style lyrique, parfois proche du futurisme³. On y voit le Christ au cœur du champ de bataille, semblant sortir des tranchées en brandissant le drapeau français (*Le Drapeau du Sacré-Cœur*), enserrant dans ses bras un poilu mort pour le conduire au Ciel (*Ascension du poilu*), sanctifiant de l'ombre de sa croix le tombeau du soldat inconnu, ouvrant une nouvelle fois son cœur douloureux au milieu des éclats d'obus (*Sacré-Cœur dans un éclatement*) ; on y voit sainte Geneviève consoler une infirmière accablée de fatigue et de douleur (*Ex-voto à sainte Geneviève*), un archange en armure entraîner vers le Ciel le corps d'un soldat tombé au front (*Apothéose du chasseur*), une délirante allégorie de l'Église associant au calvaire du Christ le sacrifice des centaines de milliers de soldats tombés sous la mitraille (*L'Église douloureuse*). Ce devrait être légèrement ridicule ou pompier ; c'est au contraire sublime, par la force de la sincérité du peintre et la puissance d'une vision qui transcende la grisaille de la matière historique pour la fondre dans l'or de l'amour divin. Desvallières transmuet le charnier des tranchées en l'inscrivant dans l'ordre grandiose du plan de rédemption divin, il sublime l'absurdité du massacre en lui donnant son plein sens théologique, « celui d'un exercice spirituel d'imitation collective du sacrifice du Christ » (Isabelle Collet).

En 1920, Desvallières peint une nouvelle fois *Le Sacré-Cœur*, dans une représentation moins dramatique mais tout aussi douloureuse que la première qu'il en fit, quinze ans plus tôt. Enveloppé dans un large manteau ocre et vert, dans une lumière de crépuscule harassé, le Christ projette la lumière qui irradie de son cœur sur une gerbe rendant hommage aux soldats de 1914-18. Même si la silhouette imposante, qui emplit presque toute la toile, dégage toujours la même impression de force, son visage est presque celui d'un vieillard, bien plus âgé en tout cas que les représentations traditionnelles du Fils de Dieu, comme marqué par l'accumulation invraisemblable des souffrances de cet interminable conflit. Se justifiant d'avoir parfois donné au Sauveur du monde sa propre ressemblance, Desvallières confiait : « Le visage authentique du Christ ne m'intéresse pas, le pittoresque historique. Le véritable Christ, c'est dans notre cœur que nous le trouvons. »

« Si notre art chrétien, aujourd'hui, a si peu de portée, c'est que ceux qui en font ne mettent presque rien de leur vie profonde et de leur cœur dans leurs œuvres », notait le père Couturier⁴, élève de Desvallières, pour mieux souligner pourquoi l'œuvre de son maître, au contraire, pesait d'un si grand poids. Voilà sans doute le véritable secret de la puissance de sa peinture : c'est que pour lui, l'art religieux n'était pas un genre comme un autre, un exercice de style, un créneau à occuper ou une bonne œuvre à accomplir : c'était sa vie même, le battement de son âme, le fruit de ses souffrances, de ses angoisses, de ses douleurs, de ses prières, de son espérance, de sa foi et de sa charité. Le cœur sanglant de Jésus, c'était aussi un peu le sien, celui de ce peintre qui avait passé l'essentiel de son existence, dans sa vie comme dans son art, à

tenter de se conformer à ce divin maître dont il a voulu dévoiler aux hommes le cœur sanglant et vibrant d'amour.

François-Xavier de Boissoudy, ou la lumière du pardon

« Un travail sur soi pour se rappeler que la lumière ne vient pas de soi-même, mais qu'elle nous est donnée. » Ainsi François-Xavier de Boissoudy parle-t-il de son labeur de peintre, et cela résume superbement le propos de l'exposition *Résurrection*¹. D'un sépia à peine animé de quelques touches de couleur, ses toiles sont des lavis d'encre, délayée avec de l'eau qu'il étend de sa main. Technique qui lui permet de concilier la maîtrise qu'il recherche avec l'accueil de la surprise ; manière de laisser le surgissement de la lumière, qui est le vrai sujet de ses peintures, survenir avec le même imprévu que dans la vie. On avait découvert l'artiste deux ans plus tôt, à l'occasion d'une série qui lui avait été inspirée par le mouvement des Veilleurs. François-Xavier de Boissoudy y décrivait, dans le clair-obscur de ces veillées où des jeunes gens méditent au destin de l'homme à la lueur des grands textes, comme une irruption de l'esprit. Aujourd'hui, c'est le Verbe qu'il ose montrer, et plus précisément ce moment très particulier, après la sortie du tombeau, où le Christ se fait une dernière fois présent, mais d'une façon nouvelle, qui annonce la présence invisible, l'étrange et indicible présence de l'absence qui sera la sienne après l'Ascension.

Résurrection s'ouvre avec une fascinante vue de Jérusalem, massive et captivante, où la ville hérissée de murailles domine une colline très sombre, où l'on aperçoit l'ombre de la croix ; au bas de la colline, un trou de lumière : c'est la porte du tombeau où la Résurrection semble en train de s'opérer. Ce surgissement de la lumière au cœur des ténèbres, cette irradiation du Christ qui vient illuminer le chemin de ceux qui croisent sa route, sont au cœur de ce travail, comme autrefois de celui de Rembrandt. Imperceptiblement relevés de rouge et de bleu, rendus éclatants par une savante utilisation du vernis, les lavis de Boissoudy nous plongent dans une atmosphère rêveuse et contemplative, à la fois onirique et magnifiquement réelle. Les formes s'estompent, se font mouvement, le jour tremble comme sous l'effet d'une émotion intime, le moment semble se fondre dans l'éternité.

Ces pèlerins d'Emmaüs qui croisent le Christ sans le reconnaître, cette Marie-Madeleine qui voudrait l'étreindre au jardin de Gethsémani, ces disciples qui font griller du poisson avec Jésus, vivent une situation on ne peut plus concrète, mais déjà mystérieusement infusée par l'éternité. « Mes toiles ont un seul objectif : montrer le réel augmenté du spirituel, se matérialisant dans le surgissement de la lumière », dit le peintre.

Miséricorde, son exposition suivante, prolonge ce travail en abordant le thème à travers quelques scènes évangéliques, saisies dans leur quotidienneté : adossé à un puits, Jésus devise avec la Samaritaine ; ailleurs il pose avec Marie, comme devant un photographe, au côté des mariés de Cana, vêtus comme des époux d'aujourd'hui, joyeux et inconscients de ce qui se joue... Comme le ressuscité mis en scène par Boissoudy, qui n'a rien de triomphant, c'est toujours un Christ accessible, proche, qui s'offre à la rencontre. Des scènes d'une

grande douceur, baignées dans une forme de tremblé songeur, qui n'est pas celui du rêve, mais de l'émotion. Boissoudy peint le quotidien dans ce qu'il a de plus concret, mais illuminé par la grâce d'un amour infini ; un aujourd'hui d'il y a deux mille ans, mais infusé d'éternité comme peut l'être le nôtre si nous savons y déceler la lumière. Boissoudy excelle, comme dans un sublime *Noli me tangere*, à traduire par le mouvement de sa peinture l'émotion de la rencontre, cette rencontre dans laquelle le peintre voit le but même de son travail, et qui, comme la lumière qui trouve les ténèbres, renouvelle la face de toutes choses. En nous invitant à observer, comme des témoins privilégiés, ces moments où les disciples ont été touchés par la lumière, c'est à une pareille transformation que nous appelle François-Xavier de Boissoudy. Une transformation pareille à celle qu'il a lui-même vécue, suite à pareille rencontre.

Sa peinture procède du cœur, de la profondeur de l'intime.

La miséricorde, dit-il, c'est l'expérience de la rencontre avec Dieu qui, parce qu'il vous aime, vous ouvre les yeux et vous propose le chemin qui est le vôtre – et de l'accomplir avec audace. Et en croyant profondément que l'on est aimé. J'ai cru profondément que j'étais aimé, un après-midi de printemps, il y a douze ans.

Car sa véritable entrée dans la vocation de peintre, il la doit à une expérience de miséricorde. Né en 1966, il est abandonné à l'âge de trois mois, et en a gardé au cœur une blessure sourde, lancinante, qui semble inguérissable : « On se dit que si l'on a été abandonné, c'est qu'il y avait une bonne raison. On ne se donne pas une chance. On a le sentiment profond de ne rien valoir. »

L'enfant qui, depuis toujours, se confiait à ses cahiers d'écolier en y dessinant dans les marges, finit par atterrir à Pennighen, l'école supérieure d'arts graphiques, mais pour autant n'ose pas croire à sa vocation. Il fait des boulots « soi-disant créatifs », et ne peint que pour lui-même, « un peu dans l'obscurité » : « Il n'y avait pas une once de lumière ce que je dessinais, c'était violent, cynique. Alors je me suis arrêté ; j'étais tellement mal que j'ai vraiment prié pour que ma vie change, pour apprendre à aimer. » La réponse vient, inattendue :

J'ai passé un après-midi d'émerveillement ; il y avait une guérison intérieure, une belle lumière comme aujourd'hui, et inconsciemment j'ai lié les deux. J'ai pu pardonner à la femme qui m'avait donné la vie, la remercier aussi. Quand on bénit son origine, on se bénit soi-même : j'ai décidé enfin ma vie au lieu de la subir, et notamment de devenir peintre. J'avais enfin quelque chose à dire : l'émerveillement.

Aussitôt, il cherche à le transmettre dans sa peinture :

J'ai cherché des signes de la présence de Dieu n'importe où, jusque dans le reflet du ciel dans un verre d'eau. On peut évoquer la sacralité de la vie simplement en peignant les choses de la vie quotidienne sous une certaine lumière.

Plus tard, en 2014, un dominicain lui propose de travailler sur l'actualité de l'Annonciation. Boissoudy a une illumination : il peindra le mouvement des Veilleurs et appellera l'exposition *Une Annonciation française*. « C'était pousser le bouchon loin, mais je le pense quand même ! C'était quelque chose de très spécial, ce désir de jeunes gens de transmettre la culture classique, en pleine nuit française... »

Avec ses deux dernières expositions, Boissoudy assume peu à peu sa condition d'artiste sacré, un art sacré dont il a posé les bases d'une forme de renaissance en le réconciliant avec l'incarnation. « Je suis heureux de pouvoir aller à la rencontre de Dieu dans mon travail. Explorer le sacré chrétien, chercher le vrai, c'est nourrissant pour soi-même, et j'espère pour les autres. Le but, c'est de rendre ce qui ne m'appartient pas, ce qu'on m'a confié. » À contempler cette fusion de l'infini et du fini dont son œuvre témoigne, on sort convaincu qu'il a beaucoup à rendre, parce qu'il lui a été beaucoup confié.

Notes

La traversée des apparences

1. Paul CLAUDEL, *Introduction à la peinture hollandaise*, 1935.
2. Jean COLLET, Michel CAZENAVE, *Petite Théologie du cinéma*, Éd. du Cerf, 2014.
3. René HUYGUE, *Dialogue avec le visible*, 1955.
4. BENOÎT XVI, audience du 11 mai 2011.
5. Georges BERNANOS, *La France contre les robots*, 1947.

Fra Angelico, ou la présence réelle du divin

1. PASCAL, *Pensées*, 434.
2. E. M. CIORAN, *Syllogismes de l'amertume*, 1952.
3. Joris-Karl HUYSMANS, *La Cathédrale*, 1898.
4. Pour le récit détaillé de sa vie, voir Laurent DANDRIEU, *La Compagnie des anges. Petite vie de Fra Angelico*, Éd. du Cerf, 2014.
5. Georges BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne*, 1936.

Le Greco, peintre de l'âme passionnée

1. Maurice BARRÈS, *Greco ou le Secret de Tolède*, 1911.
2. National Gallery, Londres, du 11 février au 23 mai 2004. *El Greco*, catalogue publié par National Gallery Company, 320 pages.
3. Aldous HUXLEY, « El Greco », *Life*, 24 avril 1950.

Champagne, ou le réalisme mystique

1. Catalogue de l'exposition « Philippe de Champaigne entre politique et dévotion » au Palais des Beaux-Arts de Lille, du 27 avril au 15 août 2007.
2. Henri SAUVAL, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, 1724.
3. André FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 1666-1688.
4. Arnaud TEYSSIER, *Richelieu. La puissance de gouverner*, Michalon, 2007.

5. *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, ENSBA, 1996.
6. « Philippe de Champaigne, artiste français, artiste flamand », avant-propos du catalogue de l'exposition, *op. cit.*

Rembrandt, la lumière qui surgit des ténèbres

1. Paul BAUDIQUEY, *Rembrandt et la Bible*, ACR, 1986.
2. *Dei verbum*, §11, 1965.
3. Eugène FROMENTIN, *Les Maîtres d'autrefois*, 1876.
4. Cité dans Pascal BONAFOUX, *Rembrandt, le clair, l'obscur*, Découvertes Gallimard, 2006.
5. Georges BERNANOS, *La Joie*, 1929.
6. *Rembrandt, Eaux-fortes*, Paris-Musées, 1986.
7. Charles Péguy, *Note conjointe sur M. Descartes et la philosophie cartésienne*, 1914.
8. René Huygue, *Dialogue avec le visible*, 1955.
9. François-René DE CHATEAUBRIAND, *Vie de Rancé*, 1844.
10. Luc 2, 29.

Vermeer, ou la fenêtre ouverte sur l'éternité

1. Samuel PEPYS, *Journal*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1994.
2. Paul CLAUDEL, *Introduction à la peinture hollandaise*, 1935.
3. Exposition « Vermeer et l'école de Delft », Londres, National Gallery, du 20 juin au 16 septembre 2001. *Vermeer and the Delft School*, passionnant catalogue de 626 pages édité par le Metropolitan Museum of Art.
4. Daniel ARASSE, *L'Ambition de Vermeer*, Adam Biro, 1993.
5. Eugène FROMENTIN, *Les Maîtres d'autrefois*, 1876.
6. Tzvetan TODOROV, *Éloge du quotidien*, Adam Biro, 1993.

Les visages du Salut

1. National Gallery, Londres, du 26 février au 7 mai 2000. Catalogue *The Image of Christ*, publié par Yale University Press.

Desvallières, la mystique du sacrifice

1. *George Desvallières, la peinture corps et âme*, Petit Palais, Paris, du 15 mars au 17 juillet 2016. Catalogue publié par Paris-Musées.
2. Charles CHASSÉ, *Le Mouvement symboliste dans l'art du XIX^e siècle*, 1947, cité dans le catalogue de l'exposition.
3. Dont on nous permettra de rêver, sans preuves, qu'il aurait peut-être inspiré, fût-ce de façon indirecte, des dessinateurs de science-fiction comme Mézières, ou à un moindre titre Moebius ou Druillet : on pense notamment à ces scènes étonnantes que sont *Apothéose du chasseur* et *L'Église douloureuse*.
4. Marie-Alain COUTURIER, « L'exemple de Desvallières », *L'Art sacré*, mai 1938.

François-Xavier de Boissoudy, ou la lumière du pardon

1. *Résurrection*, 2015, et *Miséricorde*, 2016, toutes deux à la Galerie Guillaume, Paris 8^e. Le catalogue conjoint de ces deux expositions a été publié aux Éditions de Corlevour (texte de François Bœspflug).

Du même auteur

Woody Allen, portrait d'un antimoderne, Paris, CNRS éditions, 2010.

Dictionnaire passionné du cinéma, Paris, Éd. de l'Homme nouveau, 2013.

La Compagnie des anges. Petite vie de Fra Angelico, Paris, Éd. du Cerf, 2014.

Le Roi et l'architecte. Louis XIV, le Bernin et la fabrique de la gloire, Paris, Éd. du Cerf, 2015.

*Participation
à des ouvrages collectifs :*

Dictionnaire du rock, Michka Assayas (dir.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2000.

Gustave Thibon, Philippe Barthelet (dir.), Paris, Éd. l'Âge d'homme, coll. « Dossier H », 2012.

Roger Nimier, Antoine Blondin, Jacques Laurent et l'esprit hussard, Philippe Barthelet (dir.), Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2012.

Dictionnaire politique et juridique de l'Europe, Jean-Paul Bled, Edmond Jouve, Christophe Réveillard (dir.), Paris, PUF, 2013.

Éric Rohmer, Hugues Moreau (dir.), Paris, Pierre-Guillaume de Roux, à paraître au printemps 2017.