

Galleria nazionale d'arte antica, Palazzo Barberini

La peinture baroque de chevalet

Naissance de la peinture baroque.

- Si, comme on l'a vu dans la présentation sur le Palais Barberini, la **peinture murale** baroque naît en 1634 avec Pietro da Cortona au plafond du salon d'honneur de ce monument, celle **de chevalet**, elle, voit le jour un peu plus tôt, vers 1600, sous le pinceau de deux peintres, contemporains mais très différents par leur style.
 - **Annibale Carracci** (1560-1609), est un peintre bolognais qui veut **restaurer la grandeur de la peinture de la Renaissance** de Raphael et Michel Ange face aux dérives que lui a fait subir le courant maniériste entre 1520 et 1600.
 - Michelangelo Merisi, dit « **Il Caravaggio** » (1571-1610), est un peintre lombard, qui traite les sujets religieux de façon **réaliste et dramatique**, grâce à une lumière qui éclaire violemment les personnages sur un fond sombre.
- Il n'y a donc pas un, mais **deux styles baroques** pour la peinture de chevalet. Commençons par un très grand chef d'oeuvre (analysé dans la présentation sur le Caravage), l'un des deux sommets de la Galleria Barberini (avec le plafond de Pietro da Cortona).

Caravage, Judith et
Holopherne,
1600, 145x195 cm

- Ce tableau terrible a dû faire forte impression aux contemporains, habitués à assister aux exécutions publiques, où le sang devait gicler avec abondance.
- Mais le Caravage était une personne colérique, qui fut accusée de meurtre. Ce genre de scène ne lui faisait pas peur
- Les personnages sont alignés au premier plan: Holopherne de biais, Judith et la servante prête à mettre la tête du général dans un sac.



suite

Godefroy Dang Nguyen

- Le cadrage est particulier: les deux courbes du rideau rouge (sang) et de la robe de Judith, mettent en valeur la dynamique du meurtre, selon la diagonale: L'action part de la tête résolue de Judith qui l'a pensée, se développe le long des bras tendus qui la réalisent, et finit dans la tête horrifiée du général, l'épée qui transperce et le sang qui gicle.
- La lumière met en valeur l'anatomie du général, et le buste de Judith. Caravage veut saisir le drame à son sommet.
- La servante regarde d'un regard attentif et méchant.



Une peinture duale

- Au-delà du tableau précédent si particulier, la présentation de la peinture baroque de chevalet peut se structurer sur le « dipôle » : Carracci/ Caravaggio, un style « classique » contre un style « dramatique ».
- Par chance, le musée Barberini possède au moins une oeuvre de chacun des deux (plusieurs dans le cas du Caravage). Elles montrent bien l'opposition des styles



Caravage: Narcisse,

Le héros mythologique se mire dans l'eau. Le fond est sombre, ainsi que la surface de l'eau. La lumière met en relief certaines parties

Carracci: Lamentation

Il s'agit d'un retable « portatif », pour la dévotion personnelle. La Vierge, St Jean et Marie Madeleine, pleurent le Christ mort



Caravage: Narcisse, 1599, 113x94 cm

- Le mythe est bien connu. Narcisse était si beau que, se regardant dans l'eau, il tomba amoureux de son image et se noya. Les Dieux le firent renaître sous forme de fleur (narcisse).
- Bien qu'il traite d'un mythe antique, Caravage le peint de près et de façon très réaliste, avec ce genou protubérant. Un jeune garçon aurait posé pour ce tableau, afin que l'attitude soit la plus naturelle.
- Narcisse et son double forment une sorte de pentagone qui remplit presque tout l'espace du tableau, l'image étant estompée par rapport au modèle. Le fond est noir, la transparence de l'eau est suggérée par le jeu de l'estompe sur le reflet de Narcisse (une vraie trouvaille).
- Les étoffes sont rendues avec brio. La silhouette se détache fortement sur le fond noir, grâce à la lumière (comme la Judith précédente). C'est une « marque de fabrique » du Caravage.



Annibale Carracci « Pièta », 1603,
43x31 cm

- C'est un retable portatif. Cette lamentation rassemble tous les canons d'une peinture à la fois émotionnelle et « rationnelle ».
- L'émotion transparaît dans cet enlacement du cadavre de Jésus par Marie, et son évanouissement qui la rend si proche de son fils mort. Jean qui lui tient le bras, et Marie Madeleine qui domine la scène, décomposent un mouvement qui les rapproche du couple divin.
- Ce mouvement montre que le tableau est aussi construit « rationnellement » créant une unité entre les personnages. Les deux petits anges en bas clôturent cette émotion « descendante ».
- La scène se passe au fond d'un trou symbole de la mort terrestre et préparation à l'ensevelissement. Mais le ciel bleu et les angelots annoncent la résurrection. Tout est donc à la fois émotionnellement fort et parfaitement clair.



L'influence de Caracci

- Dans les collections du palais Barberini, cette influence est présente à travers les œuvres des élèves d'Annibale ou de son cousin Ludovico.
 - Giovanni Barbieri dit « Il **Guerchino** » fut d'abord proche de Ludovico, dont il reprit le « sentimentalisme », avant de s'en détacher.
 - Giovanni **Lanfranco** né à Parme, fut influencé par le Corrège (et son sens de la couleur) qui appartient au siècle précédent mais annonce le baroque, autant que par les Carracci.
 - Domenico Zampieri dit « Il **Domenichino** », fut sensible au classicisme d'Annibale, dont il s'appropriera l'art de la forme et du dessin, inspiré par la Renaissance. C'est l'élève sans doute le plus proche d'Annibale, mais il n'a pas son génie.
 - Guido **Reni** fut le plus indépendant de tous : à partir d'une formation auprès des Carracci, il alla à Rome et subit aussi l'influence du Caravage. Mais il créa son style à lui, fait de froideur et de distinction
- Il résulte de tout cela une certaine variété des œuvres présentées ici, variété qu'a engendrée ce creuset classique que fut L'académie des « Incamminati » (« acheminés ») créée par les cousins Carracci.

Guercino, « Et in arcadia ego », 1618, 78x89 cm

- Deux bergers (satyres?, on ne voit pas bien leurs pieds de bouc), en Arcadie (île grecque mythologique où règne Pan), découvrent un crâne.
- Les deux bergers sont peints en vertical, collés sur la gauche, soulignés par les arbres et par leurs bâtons. Leur peau et leur vêtement, peints en couleurs chaudes, s'opposent au reste du tableau, aux teintes froides. Mais leur tête est absorbée par la contemplation du crâne.
- A droite un morceau de paysage sans forme, crépusculaire, sans soleil. Dans le ciel s'amoncellent des nuages noirs.
- Le protagoniste du tableau est ce crâne, « frais », avec ses lambeaux de chair, posé sur un rocher où est inscrit « moi aussi j'étais en Arcadie ». Une mouche est dessus et une souris à gauche le ronge : Un impressionnant « Memento mori » qui inspirera également Poussin.



Domenichino « Madonna in trono », 1625,
430x278 cm

- Ce grand retable frappe par sa conception classique et presque symétrique. La Madone trône en haut, l'Enfant Jésus dans une pose inspirée de Raphaël. Anges en haut et Saints () encadrent le couple divin en formant une « mandorle » (amande). Celle-ci, entourant la Vierge était une forme traditionnelle datant du Moyen âge.
- Les deux saints ont des expressions extatiques, presque exagérées, bien en rapport avec l'esprit de la Contre-Réforme. La Vierge a un air « noble ».
- Le dessin est précis, la lumière, diffuse et homogène, ne joue aucun rôle particulier. Les couleurs non plus, où domine le beige.
- A sa vue, le spectateur peut avoir l'impression d'avoir été exposé à ce genre de retable des dizaines de fois. Mais est-ce peut être le but: conforter, par la répétition sans surprise, la foi du chrétien.



Lanfranco Transfiguration, 1626, 117x88 cm

- Ici au contraire, la couleur et la lumière jouent un rôle. Par ailleurs il y a du mouvement, une absence de symétrie.
- Les expressions restent malgré tout conformes à l'esprit de la Contre-Réforme, avec le souci de « prendre le spectateur par les sentiments », pour lui faire ressentir la grandeur de la foi.
- La composition est inspirée de Raphael (héritage classique), mais le traitement d'ombres et de lumière fortement contrastées, l'opposition bleu/ jaune, sont tirées du Corrège, le compatriote de Lanfranco.
- Celui-ci n'assimile pas complètement les leçons de Carracci, il construit une synthèse intéressante entre le classicisme de celui-ci et le « pré-baroque » du Corrège.



Raphael



Corrège



Lanfranco « Crucifixion », 1628, 96x73 cm

- Le Christ, vu de biais, n'est pas le personnage principal dans cette œuvre crépusculaire, asymétrique.
- L'accent est mis sur les expressions des personnages, la Vierge qui essuie ses larmes, Marie Madeleine qui tend les bras, St Jean qui se recueille et prie.
- Les fortes différenciations de couleur des vêtements (bleu, jaune et blanc, rouge) contribuent à accentuer ces contrastes d'expression.
- Tout est fait pour renforcer le pathos: les nuages sombres symbolisent la mort, et la lumière éclatante de l'aurore, la résurrection.
- L'art baroque est fait d'émotion et de persuasion, et Lanfranco en respecte tous les canons.



Lanfranco « Vénus jouant de la harpe », 1634, 214x150 cm

- Le climat est complètement différent dans cette œuvre « mythologique »: Une femme à demi nue, penchée sur une harpe sculptée, semble chanter en s'accompagnant de son instrument et en nous regardant.
- On sait que ce tableau avait été commandé par un célèbre harpiste, musicien au service des Barberini. Il peut s'agir de Vénus ou d'une allégorie de la musique : La chair est ivoire, donc ce n'est pas une personne « réelle ». Pourtant elle porte des sabots, sa coiffure était à la mode à l'époque, ce pourrait aussi être une courtisane.
- Lanfranco fait surgir ce buste nacré d'une robe mauve sur le fond d'un rideau incarnat. Les plis soyeux des étoffes mettent en relief les formes de la déesse.
- L'instrument sculpté est une merveille, d'ailleurs il existe toujours. Son inclinaison, parallèle au buste de Vénus, crée une légère dissonance, d'autant que la partie gauche du tableau est beaucoup moins brillante que la droite: cette asymétrie est typiquement baroque, impensable à la Renaissance.



Guido Reni « Madeleine Pénitente », 1631,
234x151 cm

- On pourrait trouver un air de ressemblance entre ce tableau et le précédent : une jeune femme dénudée portant une robe parme, dans une pose inclinée, des petits angelots. Et pourtant le thème est profondément religieux. Mais Marie Madeleine étant une ancienne courtisane, le rapprochement peut se justifier.
- Le traitement pictural de Reni par contre, est différent de celui de Lanfranco. Pas de plis d'étoffe brillants, le paysage à l'arrière est aride (on est dans le désert), la caverne où s'est réfugié la sainte est gris anthracite. Du coup, la robe parme, le ciel bleu où volent les anges, n'en ressortent que mieux sur cet environnement terne.
- Sont présents tous les instruments classiques de la scène : la croix devant laquelle prier, le crâne, rappel de notre destin mortel, et à gauche les verges avec lesquelles Madeleine se fouette pour faire pénitence.
- Il manque malgré tout à Reni le pathos caractéristique de maints tableaux baroques. Ses tableaux ont souvent, au-delà de la sensualité, quelque chose de froid et de distant propre à son style.



Guercino « La flagellation », 1658, 244x187 cm

- Peint 40 ans après « Et in Arcadia ego », ce tableau n'en a pas la force ni l'originalité. Entretemps, Guercino est retourné à Bologne (où il a pris la succession de Reni, mort en 1643), puis dans sa ville natale de Cento.
- Guercino semble avoir épuisé toute sa veine créatrice et se contente d'exploiter le filon un peu « piétiste » qu'a imposé Reni à Bologne.
- Les attitudes, ici, ne sont pas naturelles, il s'agit de poses. Il n'y a pas la violence qu'exige la scène, le bourreau qui tire les cheveux a un déhanché maniériste, et le Christ accepte son sort avec philosophie.



Les caravagesques

Les tableaux qui suivent montrent la grande étendue de l'influence du Caravage sur la peinture européenne. On trouve en effet parmi les « suiveurs », des français, des flamands, des hollandais tout autant que des napolitains ou des florentins.

Simon Vouet « La diseuse de Bonne aventure », 1617, 95x135 cm

- Vouet est un peintre français qui travailla à Rome entre 1617 et 1624, où il subit l'influence du Caravage d'abord, avant de se tourner vers le classicisme de Carracci.
- Cette scène de taverne est directement inspirée du Caravage: personnages peints de près, aux $\frac{3}{4}$, contraste ombre/ lumière, « vérisme » des personnages du peuple, bohémiens au teint hâlé, pas de décor mais un arrière plan sombre duquel émergent les personnages (cf le « Narcisse » plus haut).



Valentin de Boulogne « Christ chasse les marchands du temple », 1618, 195x260cm

- Ce peintre français mort à Rome, est avec Manfredi un des principaux « disciples » du Caravage dont il a cherché à imiter le style.
- Ici il essaie de reprendre le dramatisme du peintre lombard, mais son tableau n'a pas la force de « Judith et Holopherne ».
- Le Christ brandit un fouet dont il menace les marchands. Ceux-ci apeurés reculent, ce qui crée un dynamisme souligné par l'impact de la lumière : elle éclaire fortement l'attitude courroucée du Christ, et les visages des marchands, apeurés. Deux d'entre eux, en bas à droite et à gauche, sont tombés par terre.
- Mais le courroux du Christ ne se reflète pas sur son visage qui a une expression étonnamment indifférente.
- La colombe en haut à droite signifie qu'on est au temple, où l'on apporte ces animaux en offrande.



Bernardo Strozzi Aumône de Saint Laurent, 1620, 119x63cm

- Même contraste ombre/lumière ici, mais avec un contour plus flou, un dessin moins précis. Les personnages sont pris de près, coupés au $\frac{3}{4}$, comme dans les tableaux du Caravage.
- Mais Strozzi, peintre génois, a la touche vive et rapide, il a vu les tableaux de Van Dyck à Gênes. Cependant les contrastes blanc/noir ne proviennent pas du flamand.
- Par ailleurs le « fini » des objets en argent au premier plan, contraste avec les traits des visages, plus flous.
- Cela permet de faire passer le message religieux : les richesses terrestres, même belles, n'ont pas d'importance pour le vrai chrétien : Le visage de Laurent, fortement éclairé, met en relief son renoncement. Sa robe rouge (sacrificielle?) éclaire aussi le tableau.



Van Honthorst: « Artiste au travail », 1620, 97x135 cm

- Gerrit Van Honthorst fait partie de ces « caravagistes d'Utrecht » qui ont travaillé à Rome avant de retourner chez eux.
- Il s'est spécialisé dans les scènes nocturnes à la bougie, les italiens le surnomment « Gérard de la nuit ».
- Ici un artiste écrit dans un grand livre devant deux bustes, un de Sénèque, en contrejour, l'autre de Niobé. La source de lumière est cachée mais on aperçoit ses reflets sur le visage de l'artiste et sur la grande tête de Niobe. Tout le décor est nu et plongé dans l'obscurité.
- Honthorst a une manière « lisse » de peindre, assez caractéristique des « caravagistes d'Utrecht ».



Trophime Bigot, St Jérôme, 1624, 105x138 cm

- On connaît peu de choses de ce peintre français né en 1579 et mort à 1650, et que l'on a assimilé, peut être à tort au « maître à la chandelle ». On sait qu'il a travaillé à Rome avant de revenir dans sa ville natale d'Arles.
- Indépendamment de l'attribution, ce nocturne à la chandelle est dans la lignée caravagesque qui inspirera La Tour.
- Ici la peinture est assez sobre, on ne voit pas les rides ni les plissements de la peau du vieillard, mais on peut apprécier les jeux d'ombre sur son bras, le regard profondément méditatif du saint, la main gauche en contrejour qui tient le livre (on verra un effet similaire chez La Tour), et on peut remarquer le peu d'intérêt accordé aux drapés, du vêtement comme du rideau.



Ter Brugghen Le Concert, 1628, 90x127 cm

- Ter Brugghen est un autre « caravagiste d'Utrecht », beaucoup moins « nocturne » que Honthorst.
- Son style est en général plutôt coloré, mais ici c'est le blanc, du vêtement et de la chair de la courtisane, qui crée un contraste fort avec le fond sombre (le rouge du vêtement du musicien, et celui du tapis sont plutôt assourdis).
- Musique et prostitution sont souvent associées, notamment chez les hollandais, de Delft, d'Utrecht ou de Rome.
- La composition en diagonale, est centrée sur la gorge opulente de la courtisane et sur son sourire enjôleur. On ne peut pas être plus explicite.



Mattia Preti « Enée et Anchise », 1630,
186x153 cm

- Enée portant son père Anchise, accompagné de son fils Astyanax, fuit Troie en train de brûler. Le gamin, en mouvement, semble indiquer la direction à son père. Les silhouettes sont massives, vues de près, ce qui renforce le drame.
- L'atmosphère est crépusculaire, à peine rehaussée par le bleu du manteau, le jaune du bord de la tunique et le blanc du vêtement d'Astyanax.
- Le dramatisme du contraste ombre/ lumière, typique du Caravage, est interprété ici dans un contexte plus sombre que chez le lombard, contexte que l'on trouve aussi chez Ribera. Cette œuvre est une des premières du peintre, né en 1613.
- Caravage a aussi inspiré un courant « ténébriste » dont témoigne cette œuvre.



Stom, Samson et Dalila, 1632, 99x125 cm

- Stom est un peintre hollandais qui fut élève d'Honthorst, et qui a fini sa vie en Italie. Plusieurs de ses œuvres sont dans les musées français.
- Son style est très particulier et se reconnaît au premier coup d'œil.
- L'éclairage nocturne est toujours violent chez Stom, il souligne l'éclat de la lumière par une teinte blanche modulée par des reflets rouge ou rosé sur la peau.
- La scène est intimiste, centrée sur le corps puissant mais sans défense de Samson, et sur le visage attentif de Dalila, dont la robe aux riches reflets est éblouissante sous la lumière. Celle-ci éclaire fortement les deux protagonistes.



synthèse

- L'échantillon de « Caravagistes » de la Galleria Barberini présentés ici, semble se partager entre des « luministes » (Van Honthorst, Bigot, Stom, TerBruggen) et des « ténébristes » (Vouet, Strozzi, Boulogne, Preti), ce qui montre l'étendue de l'influence du Caravage.
- Si l'on se rapporte aux deux tableaux du peintre lombard analysés (Judith et Holopherne, Narcisse), le premier a plutôt conduit au courant luministe, tandis que le second mène au contraire au « ténébrisme ». On mesure la richesse du talent du Caravage.
- Par rapport aux Carracci, l'influence du Caravage est donc plus profonde, même chez des peintres qui le détestaient. En témoigne l'œuvre suivante, également dans la collection Barberini, qui sert un peu de conclusion.

Giovanni Baglione Amour Sacré et amour profane,

- Ce tableau (dont il existe une autre version à Berlin) est une réponse à une œuvre de Caravage « Triomphe de l'Amour » : celui-ci y est représenté sous les traits d'un enfant prépubère, dans une pose indécente (de façon pédophile, dirait-on aujourd'hui).
- Baglione dit au contraire qu'il y a deux amours, le « sacré » avec une cuirasse et des ailes, et le charnel, dépravé, qui est à ses pieds. Il dénonce donc l'immoralisme du Caravage. Le satyre à gauche serait un portrait caricatural de celui-ci.
- Mais sa façon de peindre est empruntée directement à celle du peintre lombard: contraste de clair et d'obscur, où le personnage principal surgit en pleine lumière de façon dramatique, caractère « lisse » de la peinture dont on ne voit aucun coup de pinceau, rendu des textures, gestes un peu affectés. Même ses ennemis étaient influencés par Caravaggio.
- Ce tableau est en quelque sorte un hommage de la Vertu au Vice, ce qui est peu courant!



Références

- Wittkower R. « Art and Architecture in Italy : 1600 to 1750 » Pelican History of Art, 1968.
- Le site de la galerie Barberini:
- <https://www.barberinicorsini.org/arte/catalogo/>
- Sur la Venus de Lanfranco:
- <https://harfenlabor.netlify.app/research/venere-che-sona-d-arpa-e-due-amori-marco-marazzoli-at-the-barberini-court/>