

Les rapports des peintres bolonais et de Caravage vus par Stendhal

par René Jullian

C'est dans les dossiers constitués par Stendhal en vue de donner une suite aux deux premiers volumes de son *Histoire de la peinture en Italie* publiés en 1817 que se trouvent les notices relatives à l'école bolonaise et à l'école romaine, dans laquelle est rangé Caravage. Le contenu de ces dossiers n'a été publié en totalité que de nos jours, par Henri Martineau en 1932, sous le titre *Ecoles italiennes de peinture*¹. On sait que l'*Histoire de la peinture* utilisait abondamment les écrits d'historiens italiens plus anciens², tout en retravaillant parfois leur texte et en y ajoutant des réflexions personnelles; les *Ecoles italiennes de peinture*, qui ne sont pas un ouvrage élaboré, ont encore davantage le caractère d'une compilation: Stendhal avait rassemblé dans ses dossiers les notes et les fragments de textes pris chez ses devanciers, chez Luigi Lanzi surtout, mais aussi chez d'autres comme Malvasia ou Baldinucci — il cite d'ailleurs à l'occasion ses sources — et sa propre pensée n'apparaît que de façon intermittente; mais on peut estimer que le soin qu'il avait apporté à réunir, à conserver et, jusqu'à un certain point, à combiner ces matériaux indique qu'il en reprenait l'essentiel à son compte; on peut donc tirer parti du texte des *Ecoles italiennes* pour connaître, au moins dans une certaine mesure, la pensée de Stendhal sur l'activité des divers foyers de la peinture italienne et, particulièrement, sur le problème des rapports entre les peintres bolonais et Caravage.

Stendhal — c'est bien connu — avait pour l'école bolonaise une prédilection certaine et cette préférence apparaît bien dans le fait qu'il

¹ STENDHAL, *Ecoles italiennes de peinture*, éd. Henri Martineau, Paris, 1932, 3 vol.

² On pourra consulter sur cette question l'ouvrage de Paul ARBELET, *L'Histoire de la peinture en Italie et les plagiats de Stendhal*, Paris, 1914.

avait consacré aux maîtres de Bologne un tiers de ses dossiers³. Mais il a reconnu l'importance historique de Caravage et la valeur de ses tableaux; il y avait pourtant chez le maître du naturalisme quelque chose qui heurtait ses goûts personnels et qui le retenait d'une complète adhésion, c'était le fait qu'il « s'avilit à reproduire toutes les formes que présente la nature »⁴; mais cela ne l'empêchait pas de reconnaître qu'il « fut sans doute utile à la peinture »⁵ et d'écrire par exemple dans *Rome, Naples et Florence*⁶: « Michel-Ange de Caravage était probablement un assassin; je préfère cependant ses tableaux si pleins de force aux croûtes de M. Greuze, si estimable »; bien qu'il y ait ainsi quelque flottement dans ses jugements sur Caravage, c'est en fin de compte l'admiration qui l'emporte, lorsqu'il parle par exemple, à propos de Sant'Agostino de Rome⁷, des « magnifiques ouvrages de Michel-Ange de Caravage »⁸, ajoutant: « Cet homme fut un assassin; mais l'énergie de son caractère l'empêcha de tomber dans le genre niais et noble [...]. Par horreur pour l'idéal bête, le Caravage (sic) ne corrigeait aucun des défauts des modèles qu'il arrêtait dans la rue pour les faire poser ».

Stendhal a rencontré le problème des rapports entre Caravage et les peintres bolonais et il a bien vu qu'il se présentait sous deux aspects: l'attraction exercée par Caravage sur certains maîtres de Bologne, — la concurrence et la place respective dans l'histoire de la peinture italienne de la manière bolonaise et de la manière caravagesque.

* * *

L'amour de Stendhal pour l'école bolonaise ne l'a pas empêché de reconnaître ce que certains de ses adeptes pouvaient devoir à Caravage. C'est ainsi qu'il relève chez Lorenzo Garbieri⁹ un goût pour les tableaux de Caravage, dont certaines de ses oeuvres semblent bien

³ L'école bolonaise occupe la fin du second et la totalité du troisième volume des *Ecoles italiennes de peinture*.

⁴ Cf. *Ecoles...*, cit., t. III, p. 372.

⁵ Cf. *Ibidem*, t. I, p. 270.

⁶ STENDHAL, *Rome, Naples et Florence*, éd. Victor Del Litto, Lausanne, s. d. (1960), p. 217.

⁷ Cf. STENDHAL, *Promenades dans Rome*, éd. Ernest Abravanel, Lausanne, s. d. (1961), t. II, p. 137.

⁸ Il n'y a en fait dans cette église qu'un seul tableau de Caravage, la *Madone des pèlerins*.

⁹ Cf. *Ecoles...*, cit., t. III, p. 330 ss.

effectivement porter la trace. A Lionello Spada il fait large mesure de caravagisme¹⁰, reprenant à son sujet certaines allégations de ses devanciers, dont beaucoup paraissent aujourd'hui sujettes à caution, même si ne peut être mis en doute le caravagisme — au reste assez superficiel — de celui qu'on surnomma en son temps le « singe de Caravage ».

L'influence du maître sur des artistes plus considérables, le Guerchin et le Guide, est elle aussi largement mise en valeur par Stendhal; il les présente tous les deux comme des imitateurs de Caravage à la fin du chapitre qu'il lui consacre dans ses développements sur l'école romaine¹¹ et il cite même un exemple probant, le *Crucifiement de saint Pierre* (maintenant à la Pinacothèque Vaticane), que le Guide semble effectivement avoir peint dans un esprit de confrontation avec les premiers grands tableaux romains de Caravage¹². La rivalité entre les deux artistes est rapportée par Stendhal, dans un des chapitres qu'il consacre au Guide¹³, sous un jour quelque peu mélodramatique: c'est l'éclairage sous lequel il voit volontiers Caravage et il ne reste sur ce point que trop fidèle à ses sources. Dans un autre chapitre, où il a transcrit un extrait de la *Vie du Guide* par Passeri¹⁴, Stendhal reparle de l'attraction exercée par Caravage sur le Guide et il évoque à nouveau le tableau du *Crucifiement de saint Pierre* et le climat de rivalité où il serait né¹⁵.

Quant au Guerchin, Stendhal insiste beaucoup, dans les chapitres qu'il lui consacre¹⁶, sur ce qu'il doit à Caravage: l'usage important des ombres et le parti des compositions à demi-figures. Pour les oeuvres de la première période du peintre il parle seulement d'affinités, sans dire si elles ont ou non leur source dans une influence des oeuvres de Caravage; mais, dans la suite de son propos, il fait clairement état de ce que le Guerchin a pris chez Caravage et il va jusqu'à dire, suivant

¹⁰ Cf. *Ibidem*, p. 367 ss.

¹¹ Cf. *Ibidem*, t. I, p. 273.

¹² On pourrait penser particulièrement au *Crucifiement de saint Pierre* de Santa Maria del Popolo, mais Stendhal s'est contenté de signaler les deux oeuvres de Caravage peintes pour cette église, sans en préciser les sujets: cf. *Promenades...*, cit., t. I, p. 208-209.

¹³ Cf. *Ecoles...*, cit., t. III, pp. 111-112.

¹⁴ Cf. *Ibidem*, t. III, p. 171.

¹⁵ L. LANZI, (*Storia pittorica dell'Italia*, 5e éd., Firenze, 1845, t. V, p. 93) avait signalé les imitations de Caravage par le Guerchin.

¹⁶ Cf. *Ecoles...*, cit., t. III, p. 251 ss.

en cela les indications de Lanzi, reprises de Malvasia, qu'il se lia avec lui¹⁷; cette dernière affirmation est du reste manifestement erronée, puisque le Guerchin ne quitta sa province natale pour Rome qu'en 1621, alors que Caravage était mort depuis 1610. De cette influence de Caravage sur le Guerchin Stendhal cite comme exemples des peintures qu'il avait pu voir au Musée Napoléon, où les avaient apportées les armées françaises, la *Véture de saint Guillaume* (maintenant à la Pinacothèque de Bologne) et l'*Incrédulité de saint Thomas* (maintenant à la Pinacothèque Vaticane)¹⁸. Le problème du caravagisme du Guerchin est d'ailleurs loin d'être simple et Denis Mahon¹⁹ a montré qu'il convenait de nuancer l'action que les oeuvres de Caravage avaient pu exercer sur les siennes, mais il faut reconnaître que Stendhal n'a pas été sans apporter lui-même certaines nuances lorsqu'il a indiqué ce qui distinguait l'art du Guerchin de celui de son illustre devancier.

* * *

Quand Stendhal aborde l'autre aspect des rapports entre les peintres bolonais et Caravage, c'est-à-dire la question de leur place respective dans l'histoire de la peinture italienne de l'époque, sa pensée se fait plus flottante parce que sa méconnaissance de la chronologie est ici plus grave dans ses conséquences. Il a bien vu qu'à Rome, où Caravage a accompli l'essentiel de sa carrière et où les Carraches et leurs élèves sont venus travailler, les deux courants picturaux dont ils étaient la source s'étaient opposés; mais, comme il se soucie peu de la chronologie, le déroulement des événements, tel qu'il le voit, est assez fantaisiste. Il rapporte, en effet²⁰, que les Carraches connurent les oeuvres traitées par Caravage en violent clair-obscur alors qu'ils étaient encore à Bologne; or, Annibal Carrache quitta Bologne pour venir à Rome en 1595 et c'est seulement dans les toutes dernières années de ce siècle que Caravage adopta sa manière ténébreuse²¹. Le succès qu'elle rencontra à Rome même se prolongea beaucoup plus que ne le pensait Stendhal: il

¹⁷ Cf. LANZI, cit., t. V, p. 108; C. C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, Bologna, 1841, nouv. éd., t. II, p. 260.

¹⁸ Ce dernier tableau n'est en fait qu'une copie — d'ailleurs belle — de l'original que possède maintenant la National Gallery de Londres: cf. Catalogue de l'exposition *Il Guercino. Dipinti*, Bologna, 1968, p. 106.

¹⁹ Cf. D. MAHON, *Studies in Seicento Art and Theory*, London, 1947, pp. 38 ss. et 87 ss.

²⁰ Cf. *Ecoles...*, cit., t. III, pp. 105-106.

²¹ Ce sont les peintures de San Luigi de' Francesi qui ont inauguré ce nouveau

dit, en effet²², que ce courant caravagesque romain dura seulement jusqu'au moment où Annibal Carrache vint décorer la Galerie Farnèse; or, l'époque où fut élaboré cet ensemble célèbre — entre 1597 et 1604 —, c'était précisément le moment où Caravage peignait à Rome les grands chefs-d'oeuvre de sa période sombre²³, et l'influence caravagesque se prolongea dans la ville des Papes jusqu'à la troisième décennie du Seicento²⁴.

Stendhal, en négligeant superbement la chronologie, s'est sans doute laissé aller à voir la réalité historique à travers l'écran qu'une certaine partialité pour les maîtres bolonais dressait devant son regard. Le rôle historique qu'il attribue à Caravage est du reste assez significatif de ses préférences²⁵: le maître lombard aurait par ses oeuvres romaines vigoureusement secoué le mauvais goût régnant et préparé ainsi la voie à l'art des Carraches, qui fut adopté par « ce qu'on appelle les gens du bon ton »; il n'aurait été qu'un précurseur²⁶. Il est évident que Stendhal reconstruit quelque peu l'histoire en fonction de la prééminence accordée par lui à l'école bolonaise et que la profondeur et l'ampleur de la révolution caravagesque lui ont en partie échappé; il aimait certes le clair-obscur²⁷, mais celui de Caravage lui paraissait trop violent²⁸; il n'en reste pas moins qu'il a eu l'intuition de la nouveauté qu'apportait l'art de ce grand peintre.

* * *

Le bilan de la pensée stendhalienne sur les rapports de Caravage et des maîtres bolonais reste en fin de compte assez largement positif.

moment de l'art de Caravage: STENDHAL (cf. *Promenades...*, cit., t. II, p. 167) les connaissait, bien qu'il n'en cite que deux (au lieu de trois); il n'indique pas leurs sujets, mais il les localise justement dans la chapelle Saint-Mathieu; il relève le caractère des personnages, « paysans grossiers mais énergiques ».

²² Cf. *Ecoles...*, cit., t. I, p. 272.

²³ Stendhal situe assez exactement dans le temps les peintures de la Galerie Farnèse (cf. *Promenades...*, cit., t. II, p. 86-87).

²⁴ Cf. MAHON, *Studies in Seicento Art. and Theory*, cit., pp. 102-103.

²⁵ Cf. *Ecoles...*, cit., t. III, p. 171.

²⁶ Stendhal s'est d'ailleurs contredit — par inadvertance — lorsqu'il a écrit (cf. *Promenades...*, cit., t. II, pp. 179-180) que Caravage s'était manifesté après la mort des Carraches.

²⁷ Cf. sur ce point: P. BERTHIER, *Stendhal et le clair-obscur*, in *Atti del VI congresso internazionale stendhaliano*, Parma, 1967, p. 158 ss.

²⁸ C'est pourquoi il ne consent pas à mettre le peintre au premier rang (cf. STENDHAL, *Histoire de la peinture en Italie*, éd. Henri Martineau, Paris, 1929, t. I, p. 124).

Stendhal demeure encore trop asservi à ses devanciers, n'ayant pas poussé très loin le travail de mise au point des matériaux qu'ils lui offraient; il accueille ainsi parfois des affirmations plus ou moins suspectes et il ne se préoccupe guère de replacer les événements dans leur exact déroulement temporel; il est animé, au surplus, par un sentiment de prédilection pour les peintres bolonais. Mais le premier brouillon qu'il nous a laissé — et que nous connaissons par le texte des *Ecoles italiennes de peinture* — apporte tout de même une vue d'ensemble assez juste de cette confrontation entre deux conceptions picturales, qui a été, à l'aube du Seicento, l'événement majeur de l'histoire de la peinture en Italie et aussi — on peut bien le dire — dans l'ensemble de l'Europe.