

LIBRIS

We know
books

© Editura EIKON

București, Calea Giulești 333, Sector 6, cod poștal 031310, România

Difuzare / distribuție carte: 021 348 14 74, 0733 131 145, 0728 084 802
difuzare@edituraeikon.ro

Redacția: 021 348 14 74, 0728 084 802, 0733 131 145
contact@edituraeikon.ro
www.librariaeikon.ro

Editura Eikon este acreditată de Consiliul Național al Cercetării Științifice din
Învățământul Superior (CNCSIS)

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

Connexions culturelles et linguistiques : langues romanes et slaves =

Conexiones culturales y lingüísticas : lenguas románicas y eslavas =

культурные и языковые связи: романские и славянские языки

Andrea Tureková (ed.) - București :

Eikon, 2024

ISBN 978-606-49-1326-5

I. Tureková, Andrea (ed.)

81

Relecture scientifique – Revisión científica – Научный обзор

prof. PhDr. Eva Kollárová, PhD.

prof. Mgr. Bohdan Ulašin, PhD.

Mgr. Daniel Vojtek, PhD.

Rédaction technique – Redacción técnica – Технический редактор

Ruxandra Nițescu

Couverture – Cubierta – Обложка

Ruxandra Nițescu

CONNEXIONS CULTURELLES ET LINGUISTIQUES : LANGUES ROMANES ET SLAVES

CONEXIONES CULTURALES Y LINGÜÍSTICAS: LENGUAS ROMÁNICAS Y ESLAVAS

КУЛЬТУРНЫЕ И ЯЗЫКОВЫЕ СВЯЗИ: РОМАНСКИЕ И СЛАВЯНСКИЕ ЯЗЫКИ

ANDREA TUREKOVÁ (ED.)

E I K O N

București, 2024

SOMMAIRE – ÍNDICE – СОДЕРЖАНИЕ

Avant-Propos – Prólogo – Предисловие / 5

**RELATIONS CULTURELLES ET LINGUISTIQUES DANS
LE DOMAINE DU FRANÇAIS**

Un peintre caravagesque singulier : Georges de La Tour
(Katalin BARTHA-KOVÁCS) / 13

« Paysages de France plantés de pins d'Italie ! » – Les rap-
ports entre l'Italie et la France : une étude de cas sur Jean-
Antoine Watteau (Luca RAUSCH-MOLNÁR) / 31

La motivation phraséologique des somatismes français et
slovaques (phrasèmes liés au lexème tête) (Iveta RIZEKOVÁ –
Ján KERESTY) / 49

Collocations de la couleur blanche au sein de corpus
Araneum Francogallicum Maximum (Martin RŮŽIČKA) / 71

Les relations littéraires franco-espagnoles a travers
l'image des Espagnol(e)s dans quelques romans français du
premier XVIII^e siècle (Andrea TUREKOVÁ) / 91

**RELACIONES CULTURALES Y LINGÜÍSTICAS EN EL
ÁMBITO DEL ESPAÑOL**

Traducción de obras eslavas al español: un estudio de la
influencia de los clásicos rusos y los escritores eslavos con-
temporáneos en España (Allan Jose SEQUEIRA LÓPEZ) / 109

El componente románico en las expresiones fijas en espa-
ñol y eslovaco (Nina MOCKOVÁ) / 133

Metáforas de colores en la terminología económica en español y eslovaco (Želmíra PAVLIKOVÁ) / 153

Espacio narrativo en la novela contemporánea: *El Tango de la Guardia Vieja* (Sofia TUŽINSKÁ SZALAIÓVÁ) / 179

El papel del componente cultural en el aprendizaje de una lengua extranjera (Diana Patricia VARELA CANO) / 199

КУЛЬТУРНЫЕ И ЯЗЫКОВЫЕ СВЯЗИ В ОБЛАСТИ РУССКОГО ЯЗЫКА

Женские архетипические образы в русской литературе (Ekaterina BORISOVA) / 213

Омографы в словацко-русском сопоставительном плане (Roman KVAPIL) / 229

Овладение языком как социальный аспект интеграции. Пример украинских мигрантов, живущих в Словакии (Terézia SERESOVÁ) / 257

Местоименное подлежащее в русско-словацком сравнительном плане. На примере личного местоимения «я» (Martina ULIČNÁ – Ján KERESTY) / 277

LBRIS

We know
books

**UN PEINTRE CARAVAGESQUE
SINGULIER : GEORGES DE LA TOUR**

A UNIQUE CARAVAGGESQUE PAINTER:
GEORGES DE LA TOUR

Katalin Bartha-Kovács

Abstract:

The aim of this study is to reveal that, despite the obvious influence that Caravaggio's painting had on that of Georges de La Tour, there are many characteristics that separate the art of these two masters, as well as La Tour's art from that of the Caravaggesque painters of his time. By analysing the function of light in La Tour's nocturnal paintings, as a means of transmitting the values of spirituality and grace, we attempt to show the difference in their visions of art.

Keywords:

Georges de La Tour, Caravaggio, Light, Grace, Spirituality

Résumé :

L'étude vise à dévoiler qu'en dépit de l'influence évidente que la peinture de Caravage a exercée sur celle de Georges de La Tour, bien des caractéristiques séparent l'art de ces deux maîtres, de même que l'art de La Tour de celui des peintres caravaggesques de son temps. C'est au travers de l'analyse de la fonction de la lumière dans les peintures nocturnes de La Tour, susceptible de véhiculer les valeurs de spiritualité et de grâce, que l'on tâche de montrer la différence entre leur vision de l'art.

Mots-clés :

Georges de La Tour, Caravage, lumière, grâce, spiritualité

De nos jours, il n'est plus nécessaire d'insister sur le rôle que les connexions culturelles ont joué dans le développement de l'art français de la première moitié du XVII^e siècle. Le duché de la Lorraine, foyer artistique rayonnant à l'époque, était également marqué par les échanges culturels, la circulation tant des œuvres que des artistes originaires d'Italie ou des pays du Nord de l'Europe. Parmi les influences qui provenaient du territoire italien, celle du caravagisme était sans doute la plus importante, dont les effets se ressentaient dans les provinces françaises, en particulier en Lorraine (Blunt, 1983 : 221).

À part Valentin de Boulogne et Nicolas Tournier, l'artiste lorrain Georges de La Tour (1593-1652) appartenait aux peintres caravagesques les plus reconnus de cette époque. Après la redécouverte de La Tour dans la première moitié du XX^e siècle, bien des études d'éminents historiens de l'art ont vu le jour qui traitaient des rapports entre sa peinture et celle de Michelangelo Merisi appelé Caravage (1573-1610). Le présent article se veut une modeste contribution à ces recherches : à côté de l'accent mis sur les traits communs entre l'art de ces deux peintres, ainsi qu'entre l'art de La Tour et celui des successeurs de Caravage (appelés peintres caravagesques), il s'agit d'insister aussi – et surtout – sur les caractéristiques qui les séparent. C'est en examinant le rôle de l'éclairage dans les tableaux que nous tâcherons de montrer que ces caractéristiques sont bien davantage que des traits purement formels car elles sont susceptibles de refléter une vision de l'art.

Caravage, destructeur ou réinventeur de la peinture ?

Selon la phrase attribuée à Nicolas Poussin, Caravage serait « venu au monde pour détruire la peinture » (Félibien, 1705 : 152). Cette formule, bien connue et souvent citée, est tirée du *Sixième Entretien* d'André Félibien. Dans son essai

intitulé *Détruire la peinture*, Louis Marin met en évidence la distance qui sépare la conception de Poussin de celle de Caravage, soulignant qu'aux yeux de Poussin, « contempler n'est pas voir, la théorie n'est pas le regard ou la vision », à savoir une « opération naturelle de l'œil », mais elle est avant tout un jugement (Marin, 1997 : 13-14). Cette conception semble être en effet très éloignée de celle de Caravage qui, toujours selon Félibien, « s'est rendu esclave de cette Nature, & non pas imitateur de belles choses. Il n'a représenté que ce qui lui a paru devant les yeux, & s'est conduit avec si peu de jugement, qu'il n'a ni choisi le beau, ni fui ce qu'il a vu de laid » (Félibien, 1705 : 151). L'« erreur » de Caravage était donc qu'il avait peint sans choix les objets de la nature, ce qui allait à l'encontre du principe qui devait guider selon Félibien toute œuvre picturale : par la représentation de belles choses, offrir un plaisir aux yeux du spectateur (Félibien, 1705 : 150). Cette image négative de Caravage est sans doute vue à travers les lunettes déformantes de Poussin, dont la haine envers le peintre italien peut paraître à juste titre démesurée. Ce que le maître français ne pouvait pas souffrir chez Caravage est la prédominance de l'expression au détriment de la réflexion (de l'idée) ; et ce que Caravage détruit, c'est la conception de la peinture comme exercice spirituel – ou *cosa mentale*, selon la formule de Léonard de Vinci – qui s'enracine dans la pensée de la Renaissance italienne (Thuillier, 1991 : 35).

Le fait que l'art de Caravage se base sur la représentation de la nature telle qu'elle se présente lui a valu le mépris non seulement des théoriciens français de l'époque classique, mais aussi celui des auteurs des encyclopédies et des dictionnaires artistiques du XVIII^e siècle. À ce sujet, on se reporte aux dictionnaires portatifs de Jacques Lacombe (1752) et d'Antoine-Joseph Pernety (1757), ainsi qu'au *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure* (1792) de *L'Encyclopédie méthodique* de Watelet et de Lévêque. Selon ce dernier, Caravage « n'avoit aucune connaissance de la beauté idéale ; il n'avoit pas même le sentiment de la beauté commune qui se trouve dans les modèles bien choisis. Il faisoit un Héros d'après un ignoble

porté-faix ; une Vierge d'après une servante grossière » (Watelet et Lévesque, 1788-1791, t. I : 42)¹. Lacombe réproche aussi que Caravage ait négligé « de donner à ses têtes de la noblesse & de beaux caractères ; il les peignoit ordinairement avec un tein (*sic !*) livide, des yeux farouches et des cheveux noirs ; s'il avoit un Héros ou un Saint à représenter, il se servoit de quelque figure ignoble de Paysan. Enfin il imitoit parfaitement la Nature, mais sans choix » (Lacombe, 1752 : 408). Pernety est quelque peu plus indulgent à l'égard du peintre, dont il reconnaît le talent pour l'imitation exacte de la nature, mais il trouve lui aussi que Caravage saisissait la nature « sans choix, copiant même jusqu'à ses défauts » (Pernety, 1972 : 198). Tous ces exemples montrent que Caravage était condamné par les écrivains d'art français des XVII^e et XVIII^e siècles avant tout pour son choix du modèle.

Caravage a sans doute révolutionné la peinture à plusieurs égards : son art représente une rupture radicale avec les principes artistiques de la Renaissance et aussi ceux du maniérisme. Nous nous bornons ici à énumérer les caractéristiques les plus importantes de son art, tant au niveau du choix des sujets qu'à celui de la manière d'exécution, qui serviront de comparaison avec l'art de La Tour. Quant aux personnages des tableaux de Caravage, il les a puisés parmi les gens du peuple. Ces figures, ayant une forte présence charnelle, sont loin d'être des représentations idéalisées à la manière des peintures de la Renaissance : elles relèvent au contraire d'une représentation réaliste, voire naturaliste. Il suffit de penser à ses tableaux à sujets bibliques comme sa *Conversion de Saint Paul* ou sa *Madeleine repentante*². Mais des scènes de genres constituent également le répertoire du peintre italien, dont les concerts dans les tavernes, les joueurs de cartes ou

les diseuses de bonne aventure, motifs que l'on retrouve aussi chez Georges de La Tour. Pour ce qui est de la manière de représentation de ces personnages quotidiens, Caravage recourt à une composition basée sur les clairs-obscur violents, susceptibles de conférer à ses œuvres une force dramatique en même temps qu'une atmosphère intime (Bonfait – Reinbold – Sarrazin, 1997 : 42). Ses scènes comportent en général peu de personnages qui sont montrés de très près³. Les gros plans spectaculaires et les effets de lumière contrastés dirigent l'œil du spectateur vers la scène où se concentre l'action dramatique (Lavin, 2001 : 140).

L'art de Caravage a ouvert la voie à un nouveau type de peinture. Même si le maître italien n'a pas fondé d'école au sens propre du terme, son influence puissante a marqué de nombreux peintres de la première moitié du XVII^e siècle, qui se faisaient imitateurs de ses sujets, mais surtout de sa manière, dont les Espagnols Jusepe de Ribera et Francisco de Zurbarán, les peintres du Nord tels Gerrit van Honthorst et Jacob Jordaens, ou encore les artistes français Sébastien Bourdon et Valentin de Boulogne⁴. Les traits caravagesques se manifestent dans leur art avant tout par les clairs-obscur ayant une force suggestive et contribuant à la dramatisation de la scène.

La question qui se pose est celle de savoir comment l'influence de Caravage a marqué la peinture de Georges de La Tour, qui n'avait probablement pas fait de voyage en Italie⁵, et a rencontré l'art de Caravage par l'intermédiaire des peintres caravagesques de son époque dont l'artiste lorrain Jacques Bellange. Nous essayerons de montrer, par la suite, les traits

3 Voir par exemple le *Saint Jean-Baptiste* de Caravage (vers 1610, Rome, Galerie Borghèse).

4 Voir entre autres dans le dictionnaire de Pernety l'article « Michel-Ange de Caravage » (Pernety, 1972 : 198-199), l'article « Valentin » (Pernety, 1972 : 255-256), et dans le dictionnaire de Lacombe, l'article « Bourdon » (Lacombe, 1752 : 93-94).

5 Puisqu'un tel voyage n'est attesté par aucun document, la plupart des spécialistes de La Tour tombent d'accord sur le fait que l'artiste lorrain ne s'était pas rendu en Italie (Spear, 2001 : 100).

1 Ce dictionnaire évoque aussi, dans l'article « Caravage », les mots attribués à Poussin selon lesquels le peintre italien « étoit venu pour détruire la peinture » (Watelet et Lévesque, 1788-1791, t. I : 42).

2 Caravage, *La Conversion de Saint Paul* (1601-1604, Rome, Église Santa Maria del Popolo) et *Madeleine repentante* (1593-1594, Rome, Galerie Doria Pamphilj).

dans la peinture du maître lorrain – oublié après sa mort et absent dans les dictionnaires artistiques du XVIII^e siècle – par lesquels son art se démarque de celui des autres peintres de son temps. Alors que ceux-ci n'étaient souvent que des imitateurs superficiels de la manière de Caravage, La Tour parvient à assimiler cette influence dans son art, en l'enrichissant d'un sens intime et spirituel.

L'œuvre de Georges de La Tour et l'influence caravagesque

Selon Jacques Thuillier, Georges de La Tour est un véritable « triomphe de l'histoire de l'art » car le peintre, bien connu de son vivant, avait sombré dans l'oubli pendant trois siècles (Thuillier, 1991 : 13). Ses tableaux étaient attribués à d'autres peintres du XVII^e siècle (dont Louis Le Nain, Zurbarán ou Diego Velázquez) et l'œuvre de l'artiste lorrain n'a été découvert qu'en 1934, à l'occasion de l'exposition intitulée *Les peintres de la réalité en France au XVII^e siècle*, organisée par Paul Jamot à l'Orangerie de Paris. C'est également Thuillier qui constate que dans sa première période de création, celle d'avant 1635, La Tour est « un beau peintre », mais il devient dans ses quinze dernières années un « grand peintre » (Thuillier, 1991 : 41). C'est la période de ses « nuits », lorsque la manière nocturne prendra le dessus dans sa peinture par rapport à la manière appelée diurne, marquée par une profusion de détails, un coloris éclatant et un grand réalisme⁶.

6 André Chastel parle à ce propos d'un « réalisme sarcastique propagé par les caravagistes », d'une « poétique ambiguë d'une description cynique et d'un luminisme déconcertant et enchanteur » que La Tour a pu connaître en Lorraine où travaillait Jacques Bellange (Chastel, 2000 : 73).



Illustration 1 : Caravage, *Le Tricheur à l'as de trèfle*, vers 1594



Illustration 2 : Georges de La Tour, *Le Tricheur à l'as de carreau*, vers 1635-1638

Parmi les sujets diurnes de La Tour, ceux de la diseuse de bonne aventure et du tricheur sont sans doute les plus connus. Il s'agit des thèmes traditionnels des peintres caravagesques qui mettent en scène l'opposition entre la naïveté du jeune homme sans expérience et la ruse d'une personne plus âgée, assistée par d'autres figures⁷. Les deux versions du *Tricheur* (à l'as de carreau ou de trèfle) de La Tour illustrent une parabole : celle du fils prodigue en train de perdre ses biens et son âme, à cause des dangers du jeu de hasard, de la femme et du vin. Elles montrent une construction géométrique plus ordonnée que la version de Caravage conçue sur le même motif. Chez La Tour, les détails sont plus élaborés et les personnages plus élégants. Les yeux de la courtisane au visage pâle rencontrent ceux de la servante au turban, alors que le tricheur dirige son regard vers l'extérieur de l'espace de la toile. Le langage des gestes est plus bavard que celui des regards : les mains actives au sein de la scène silencieuse servent à augmenter la tension dramatique.

À l'encontre des toiles diurnes de La Tour, ses nocturnes montrent une composition dépouillée, allant de pair avec une économie des moyens qui se manifeste entre autres dans la réduction des formes à des volumes géométriques (Blunt, 1983 : 222). Avec la manière brillante de ses tableaux diurnes contraste la manière sombre de ses « nuits ». Celles-ci sont souvent des compositions monumentales, réduites à un nombre restreint de personnages et d'accessoires. Ces deux types de peinture apparaissent chez lui comme deux conceptions, comme deux manières de voir – et de peindre – qui ne peuvent pas être nettement séparées. Les tableaux diurnes et nocturnes ne se succèdent pas tout à fait chronologiquement dans l'œuvre de La Tour qui, tout au long de son itinéraire de peintre, a simultanément cultivé ces deux manières, et ce n'est que dans ses dix dernières années qu'il se spécialise dans

7 Il s'agit de *La diseuse de bonne aventure* de Georges de La Tour (vers 1630, New York, Metropolitan Museum), ainsi que des deux versions du motif du tricheur : du *Tricheur à l'as de trèfle* (vers 1630-1634, Fort Worth, Kimbell Art Museum) et du *Tricheur à l'as de carreau* (Paris, Louvre).

les « nuits ». La différence entre les tableaux diurnes et nocturnes se manifeste aussi par le traitement de la lumière : alors que dans les premiers, les personnages sont éclairés par une lumière diffuse (dont la source se situe hors de l'espace pictural), dans les compositions nocturnes, la source lumineuse (une torche ou une chandelle) est visible ou elle est en partie dissimulée par la main d'un personnage (Bajou, 1985 : 32).

Quant aux raisons qui expliquent l'abandon de la manière diurne par La Tour, elles relèvent des tendances artistiques de l'époque, mais encore davantage de l'évolution personnelle – et spirituelle – de La Tour. La première moitié du XVII^e siècle a en effet connu la vogue de la peinture des « nuits », en Italie aussi bien que dans les pays du Nord. C'est vers les années 1630 que cette vogue atteint La Lorraine qui, du point de vue du développement de l'art, jouissait d'un rôle privilégié, grâce à sa situation de carrefour entre l'Italie et les Pays-Bas. Parmi les peintres lorrains, Jacques Bellange et Jean Leclerc réalisent des tableaux nocturnes, mais ce type de peinture a été pratiqué, à l'époque de La Tour, aussi par l'artiste provençal Trophime Bigot dont les sujets montrent peut-être le plus d'affinités avec ceux de La Tour (Thuillier, 1991 : 29 ; Saint Girons, 2006 : 105-111). La manière nocturne se caractérise par l'arrière-plan sombre ainsi que l'usage des effets de clair-obscur, autant de moyens picturaux servant à dramatiser les sujets bibliques. À l'instar de Caravage, les peintres français traitent ces sujets d'une façon laïcisée, comme des scènes de genre. Mais on peut également trouver dans l'œuvre de La Tour des exemples pour le cas inverse – lorsque le sujet profane devient en quelque sorte transcendé par l'éclairage nocturne –, tel son tableau intitulé *Femme à la puce*, mettant en scène une jeune femme qui se dépuce avant de s'endormir⁸.

En rapport avec les influences ayant marqué l'œuvre de La Tour, les historiens de l'art ne considèrent pas le « ténébrisme » de l'artiste lorrain comme l'héritage exclusif

8 Cf. Georges de La Tour, *Femme à la puce* (vers 1638, Nancy, Musée lorrain).