

Saint Sébastien de Mattia Preti

La scène

Dans ce grand tableau de 124 x 154 cms, on distingue un homme, tout juste vêtu d'une étoffe légère pour protéger de la vue ses organes sexuels, en pleine lumière. Son corps est criblé de flèches. Le contraste est fort avec l'arrière-plan, très sombre, mais on reconnaît un ange, qui ôte les flèches du corps vigoureux de l'homme et nous regarde dans les yeux. L'homme a les mains attachées par une corde à une colonne.

Le tableau est relativement simple, avec peu d'éléments de mise en scène. Le corps de cet homme forme une diagonale un peu tourmentée qui organise l'ensemble de la composition.

Il s'agit de saint Sébastien, qui vient de subir son martyr. Sébastien est un Romain, né vers 260 à Narbonne. Il est chrétien et entre dans l'armée romaine pour venir en aide aux chrétiens victimes de persécution. En effet, il vit à l'époque de l'une des plus féroces vague de persécution des chrétiens, initiée en 303 par l'empereur Dioclétien.

Très vite apprécié de l'empereur Dioclétien, qui ignore sa confession, il devient commandant d'une armée. Il réalise également plusieurs miracles et provoque de nombreuses conversions. Dioclétien finit par en entendre parler et se sent trahi. Il le fait lier au milieu d'une plaine à un arbre et ordonne à des archers de le percer à coups de flèches. A la fin de ce martyr, le corps de Sébastien a l'allure d'un hérisson selon Jacques de Voragine, chroniqueur italien du XIIIe siècle et auteur de la *Légende dorée*, ouvrage très célèbre regroupant de nombreuses Vies de saints.

Mais Sébastien ne meurt pas de ce martyr. Il retourne donc auprès de Dioclétien et lui reproche de manière véhémement la manière dont il traite les chrétiens. L'empereur ordonne alors sa mort et le fait jeter dans une fosse commune ou un égout selon les versions. C'est le 2nd martyr de Sébastien. Celui-ci apparaît alors en songe à une chrétienne, à laquelle il révèle l'endroit où son corps a été jeté. Cela permet à la communauté chrétienne romaine de l'enterrer dignement et de lui vouer un culte.

C'est à ce premier martyr que Mattia Preti fait ici référence. Saint Sébastien est un saint très célébré depuis le Moyen Age et les représentations de son martyr sont très nombreuses.

Contrairement à une idée souvent répandue, il n'y a pas eu de persécutions constantes et systématiques des chrétiens dans l'empire romain. Le polythéisme romain est en effet une religion tolérante, qui a l'habitude d'intégrer des panthéons étrangers. Ces persécutions interviennent par vagues, à des moments où l'empire est fragilisé. Ainsi dans les premiers temps de la diffusion du christianisme, les chrétiens ont pu être utilisés comme boucs émissaires. Ainsi, Néron les rend responsables de l'incendie de Rome au Ier siècle.

En 303, l'empire est fragilisé par des révoltes et les pressions barbares à ses frontières. Dioclétien mène donc une politique de patriotisme, revenant aux fondements de l'empire. Or parmi ces fondements, il y a l'idée, très forte, d'une dimension divine du pouvoir impérial. Un culte est rendu à l'empereur, qui devient un dieu à sa mort. Les chrétiens refusent ce culte impérial, au nom de leur monothéisme. Non seulement les Romains païens considèrent que c'est un comportement asocial, puisqu'ils ne participent pas à la vie de la cite, rythmée par des rites, mais cela est de plus interprété comme un acte de trahison. Cela est d'autant plus grave aux yeux de Dioclétien, suivi par son successeur Maximien, que de nombreux chrétiens ont intégré l'armée romaine. Ainsi Dioclétien prône-t-il le principe « Un seul empire, une seule religion ! »

Concrètement, la persécution dioclétienne se traduit par des mesures de privation de liberté, des tortures et également des destructions et confiscations de bâtiments et d'objets sacrés.

Dès 313, l'édit de Milan de Constantin Ier autorise le christianisme, l'empereur lui-même s'étant converti peu avant.

On sait que les représentations du martyr de saint Sébastien sont nombreuses depuis le Moyen Age. Il est une figure exemplaire qui peut servir de modèle aux fidèles. De plus, dès le VIIe siècle, il semble avoir été prié pour lutter contre la peste. En effet, depuis l'Antiquité, les flèches sont le symbole de la peste. On imagine alors que cette maladie qui a tant marqué les hommes jusqu'à l'époque contemporaine, était propagée par des flèches lancées par les dieux. On pensait que celui qui survivait aux flèches survivrait à la peste et c'est la raison pour laquelle on en appelle à l'intercession et à la protection de Sébastien.

L'artiste prend quelques libertés avec la légende. Ainsi, Sébastien n'est pas attaché ici à un arbre mais à une colonne. On peut y voir une référence à l'Antiquité et aux ruines régulièrement mises au jour depuis maintenant près de deux siècles. Ainsi, ce Sébastien s'ancre dans un contexte contemporain d'admiration de l'art antique et notamment de la statuaire. Mattia Preti n'est pas le premier à faire une telle interprétation du martyr de Sébastien. Mantegna lui aussi attache le martyr à une colonne, notamment dans son tableau conservé au Louvre.

Le style

Mattia Preti est un artiste italien du XVIIe siècle (1613 – 1699). Il est un des artistes majeurs de l'école napolitaine, qui brille au début du XVIIe siècle par l'apport de plusieurs artistes étrangers installés à Naples.

Il est né en Calabre mais arrive à Rome vers 1630 pour rejoindre son frère, Gregorio, lui aussi peintre. Ce voyage n'est pas anodin dans l'Italie du XVIIe siècle. Rome est alors la capitale artistique du monde occidental. On y croise de nombreux artistes, aux styles et aux influences diverses. L'émulation est forte. Il va donc s'y former et intégrer les recherches picturales de tous les grands artistes du début du XVIIe siècle. Parmi ceux-ci, Michel-Ange Caravage va particulièrement le marquer, avec son réalisme agressif et ses contrastes abrupts. On voit bien cette influence dans cette toile.

Ce tableau, grandeur nature, est saisissant par sa simplicité et sa puissance d'évocation. On voit un Sébastien au corps vigoureux et musclé, dont la peau blafarde tranche nettement avec l'atmosphère de la plaine où a lieu le martyr. Cette maîtrise du clair-obscur et ce souci d'un contraste saisissant sont caractéristiques du style et des recherches du Caravage.

Le corps se caractérise par son « vérisme » comme on l'appelle alors, c'est-à-dire son réalisme. Le saint n'est pas idéalisé, il est réaliste, humanisé, représenté dans une veine naturaliste qui est encore l'une des caractéristiques du Caravage. Plus que comme un prophète inaccessible, la figure sainte est représentée comme un homme du peuple, auquel l'identification est possible.

Ce réalisme est poussé jusque dans des détails triviaux qui peuvent presque passer pour malséants dans une scène religieuse. Observez l'entaille faite par les flèches dans la chair. On semble voir la chair flasque et blessée de manière très juste. Un tel style renvoie sans doute au *Saint Thomas* du Caravage, qui passe son doigt à travers les blessures du Christ pour s'assurer que la personne qu'il a face à lui est bien le Christ ressuscité.

Cette veine réaliste s'inscrit dans un contexte religieux particulier. La seconde moitié du XVI^e siècle est marquée par une remise en cause profonde du dogme catholique sous les coups de la Réforme protestante. Entre autres, « le culte des images » est condamné par les luthériens, qui y voient une forme d'idolâtrie.

La riposte catholique s'organise dans la seconde moitié du XVI^e siècle avec notamment le Concile de Trente, qui se déroule de 1545 à 1563 et réaffirme le dogme catholique. Ainsi, il rappelle que le culte de la Vierge et des saints est un élément valable du dogme catholique. Cela favorise une grande diffusion des scènes peintes d'extase, d'apparitions ou encore de martyrs comme c'est le cas ici.

Par ailleurs, le concile de Trente favorise la diffusion d'images simples et très facilement compréhensibles. L'Eglise appelle les artistes à éviter les détails descriptifs et les grandes scènes d'arrière plan pour ne pas brouiller la lisibilité. On retrouve cette simplicité dans le *Saint Sébastien* de Mattia Preti, où la composition est centrée sur le saint martyr. La compréhension de la scène est très simple. On est loin des allégories.

Le mouvement de la Contre-Réforme insiste beaucoup sur le rôle des images dans la foi individuelle. Les peintures notamment sont un moyen de rendre plus accessible la religion, en faisant appel à l'émotion et aux sens.

Le concile édicte : « Par les peintures des histoires des Mystères de notre Rédemption, le peuple est conduit à se rappeler et à garder assidûment les articles de foi ; et donc il tire un grand profit des images sacrées ; non seulement parce que le peuple est instruit des bienfaits et des dons qui lui ont été accordés par le Christ, mais aussi parce que les miracles et les exemples salutaires que Dieu a donné par l'intermédiaire des saints sont placés sous les yeux des fidèles, pour que ceux-ci en rendent grâce à Dieu et qu'ils règlent leur vie et leurs mœurs à l'imitation des saints. »

Les visages sont expressifs, les drapés tordus et tourbillonnants. Or, on retrouve cet élément ici et une grande intensité dramatique se dégage de cette scène. Cette volonté de susciter un sentiment de ferveur est souvent l'un des éléments qui caractérise ce XVII^e siècle, qualifié de baroque. S'il s'agit de définir ce qu'est l'art baroque, on peut dire que c'est un art qui, en peinture, s'attache aux couleurs et à la lumière et refuse les compositions trop stables, trop figées. A cet égard, on peut revenir sur la composition de cette toile. Mattia Preti n'opte pas pour la composition triangulaire, typique par exemple de la Renaissance. Il opte pour une diagonale, qui traverse la composition sans être pour autant parfait : elle ne va pas jusqu'au coin supérieur droit, arrêtée par la tête de Sébastien. Et elle est soumise au mouvement du torse du martyr, et non rectiligne.

La source lumineuse semble être le ciel. C'est une référence à la clarté divine vers laquelle Sébastien se tourne. Son visage est jeune et serein, l'éclat de ses grands yeux levés au ciel atteste de sa confiance en Dieu. Mattia Preti n'exprime pas ici la souffrance mais une foi qui paraît inébranlable.

De même, la dimension réaliste de la toile et de la figure de Sébastien, elle aussi prônée par le concile de Trente, permet de rappeler que le divin s'exprime partout, y compris dans le quotidien.

Les images religieuses ont dans le catholicisme du XVII^e siècle trois fonctions majeures. Elles ont vocation à instruire mais aussi à émouvoir et à susciter l'imitation d'un modèle. Enfin, elles doivent proposer des modèles à la méditation des fidèles.

On retrouve ces trois dimensions dans l'œuvre de Mattia Preti. En effet, au-delà de l'enseignement sur le martyr de saint Sébastien, la scène, par son intensité dramatique, doit émouvoir le spectateur. Enfin, le regard de l'ange, pointé dans la direction du spectateur,

semble l'inviter à suivre la voie de Sébastien. Il semble nous interpeller : « serions-nous nous aussi capable de mourir pour notre foi ? »

Le respect de Preti pour les règles de la contre-Réforme, condition essentielle pour obtenir des commandes de ce grand mécène qu'est l'Eglise est également perceptible dans la tenue de Sébastien. Si, ici, il est presque nu, il porte toutefois une étoffe légère pour cacher ses parties intimes. C'est un élément tout à fait caractéristique d'une forme de pudibonderie de la contre-Réforme qui rejette absolument la nudité comme une forme d'obscénité. C'est à cette époque et dans ce contexte par exemple que nombre de toiles et même de sculptures de la Renaissance sont retouchées pour ajouter par exemple une feuille de vigne aux nus masculins.

La scène est prétexte à montrer l'adresse du peintre à représenter le corps humain. Le torse de saint Sébastien est très travaillé, ses muscles sont saillants et ses côtes semblent même donner l'impression d'un souffle difficile. Preti se place ici dans une tradition née de la Renaissance du XVe siècle et portée à son apogée par Michel-Ange de représentation du corps, souvent masculin, nu et héroïque.

Au XVIIe siècle, une véritable hiérarchie se met en place dans la peinture selon les sujets représentés et héritée de l'Antiquité. En 1667, Félibien explicite cette hiérarchie dans la préface des *Conférences de l'Académie*. Il affirme que c'est la représentation humaine qui est le plus noble sujet pour un artiste : « comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur Terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres ». Il insiste sur une double supériorité : supériorité technique d'abord de l'artiste qui sait représenter le corps dans tous ses détails et supériorité du sujet, dans un contexte encore humaniste où l'individu est placé au cœur des préoccupations.

Ici, Mattia Preti traduit bien cette préoccupation du corps.

Et au-delà du simple portrait, Félibien juge supérieures les scènes dans lesquelles l'homme est placé dans un contexte historique ou allégorique qui permet de mettre son action en perspective. C'est le cas ici de cette scène où le sujet n'est pas tant la figure de saint Sébastien que son action et son martyre.

C'est ce qu'on appelle une peinture d'Histoire, c'est-à-dire représentant une scène historique, religieuse ou mythologique. Ce genre de la peinture d'Histoire devient au XVIIe et plus encore au XVIIIe siècle le genre noble par excellence, loin devant le portrait, puis la peinture de genre, la nature morte et le paysage.

L'histoire de l'œuvre

Cette toile est donnée en 1858 à l'église Saint-Nicolas. Elle est alors placée en face de la sacristie, au dessus d'une arcade. Il s'agit peut-être d'un don de la confrérie des archers, dont il est le saint patron.

Au moment de la Séparation des Eglises et de l'Etat en 1905, un grand inventaire de tous les biens de l'Eglise est entrepris. Peut-être est-ce à ce moment que l'œuvre est découverte par les services de l'Etat. En tout cas, elle est classée en 1907 au titre des Monuments Historiques. Elle est alors toujours présentée dans l'église Saint-Nicolas, bien qu'elle ait changé de place.

Le 25 août 1941, elle est retrouvée au milieu d'autres toiles et objets entassés dans le triforium. Son déplacement est alors décidé et elle est transférée au musée.

A cette époque, l'œuvre n'est pas encore attribuée à Mattia Preti. Si certains parlent d'une œuvre anonyme, d'autres y voient la patte du maître Caravage. Ce n'est que dans les années

1970 qu'un conservateur du département des peintures du Louvre, Arnauld Brejon, identifie la toile comme étant de Mattia Preti.

Si la toile est donc entrée dans les collections du musée à la faveur du contexte de la Seconde Guerre Mondiale, le ministère de la Culture a envisagé, dans les années 1970 et contre l'avis du clergé local comme des responsables locaux, de la rendre à l'église Saint-Nicolas. Alors que la direction du musée argue que les conditions de conservation sont mieux garanties au musée (notamment face au risque de vol), le ministère appuie son avis sur une politique de maintien des œuvres *in situ*.

C'est là un débat aussi ancien que les musées qui agite ces hommes. Depuis la Révolution française et la création des premiers musées publics en France, ce débat n'a en effet pas cessé de connaître des retours en force périodiques. Cette politique consiste à favoriser, autant que possible, la conservation *in situ*, c'est-à-dire sur leur lieu d'origine, des œuvres d'art, afin qu'elles ne soient pas isolées de leur contexte.

Quatremère de Quincy est l'un des premiers à défendre ce point de vue pendant la Révolution. Il assiste au pillage des trésors italiens par les troupes napoléoniennes, qui ont envahi la péninsule et déplore que les œuvres, qui sont rapatriées en grande pompe à Paris ne perdent leur signification et leur valeur loin de leur contexte de création.

Poussé à l'extrême, cette logique revient à nier l'utilité d'un musée et à favoriser un rapatriement sur leur lieu d'origine de toutes les œuvres qui y sont conservées. Bien sûr, cette position n'est pas tenable pour tous les objets qui appartenaient à des collections décimées ou qui étaient installées dans des sites qui ont disparu.

De plus, cela pose le problème de la vie des œuvres : une œuvre faite pour une église a pu au fil du temps se retrouver dans une collection princière. Alors, où doit-elle être replacée ? dans le palais dans lequel elle a été trouvée ou dans l'église qui lui servait à l'origine d'écrin ?

Enfin, la conservation *in situ* pose un véritable problème de préservation et d'accessibilité. La première des missions d'un musée est d'assurer la préservation des œuvres pour les générations suivantes. Comment assurer de bonnes conditions de conservation sans tous les éléments (climatisation précise par exemple sans changement de température) qui font l'essence d'un musée. De plus, une autre des missions des musées est la présentation au public. Comment assurer cette mission essentielle s'il en est quand on parle d'un patrimoine commun sur des sites qui sont parfois privés ou qui ne sont pas ouverts au public en dehors de quelques moments exceptionnels comme les Journées du Patrimoine.