

Michelangelo Merisi, dit le Caravage

Lorenzo Pericolo

Professeur associé à l'université de Warwick

Dans ses Vies des peintres, sculpteurs et architectes modernes (1672), Giovan Pietro Bellori, érudit et « antiquaire » romain, compare le Caravage au sculpteur grec Démétrius, « qui fut si soucieux de la ressemblance qu'il se plut davantage à l'imitation qu'à la beauté des choses ». En développant ce parallèle, l'auteur déclare que le peintre italien, tout comme son ancien prédécesseur, « ne reconnut d'autres maîtres que le modèle, et curieusement, sans aucun art, il parut se faire l'émule de l'art, en négligeant de choisir les plus belles formes du naturel ».

Du réalisme et de la transgression

Malgré la tournure savante de ses propos, Bellori condamne sans appel le Caravage et ses œuvres. En reproduisant fidèlement objets et figures, cet artiste hors norme était certes capable de rivaliser avec l'art de la peinture lui-même, dont le but principal consistait alors dans la reproduction exacte de la Nature. Mais, en dépit de son habileté technique, le Caravage était incapable, selon Bellori, de dépasser les limites de la vision naturelle, en décelant dans la réalité les principes, les structures et les significations d'une Idée divine, transcendante, dont les corps et les choses d'ici-bas ne seraient qu'un vague reflet. Au premier abord, la condamnation du peintre tiendrait donc à un défaut d'idéalisme : le Caravage peignait sans distinction ni doctrine, en représentant aveuglément ce qui tombait sous ses yeux. Rien ne venait ennoblir ses compositions, réduites – pour employer une métaphore contemporaine – à de simples photogrammes, fragments de mises en scène où apparaissent, peut-être au hasard ou selon le caprice de leur créateur, des comparses vils et humbles, transformés un instant en saints et héros. À vrai dire, ce qui dérangeait le plus Bellori et la culture académique de la seconde moitié du XVII^e siècle, n'était sans doute pas le « réalisme » du Caravage – ces visages subtilement ridés, ces mains noueuses et hypertrophiées, ces pieds sales exhibés au premier plan de ses toiles –, mais plutôt l'obstination presque systématique avec laquelle le maître transgressait les règles de la peinture d'histoire, en renversant de manière très variée les fondements du seul genre pictural qui pût vraiment se définir noble, selon une hiérarchie esthétique largement partagée à l'époque. Accentuée par la précision quasi photographique de sa facture, la charge transgressive de ses tableaux établit le succès du Caravage, excita des jalousies, des rivalités et de l'émulation, contribua sûrement à la réprobation de sa peinture et à l'ostracisme dont souffrit son œuvre jusqu'au début du siècle dernier.

À l'imitation de ses modèles plébéiens, la littérature artistique, en premier lieu Bellori, a décrit un Caravage malpropre, « qui se souciait très peu de se laver », qui, tout en portant « des habits et des velours raffinés », s'en servait jusqu'à l'usure et ne les enlevait que lorsqu'ils « tombaient en lambeaux ». D'après Bellori, le maître avait mangé des années durant « sur la toile d'un de ses portraits, qu'il utilisait comme une nappe, matin et soir ». Bien plus qu'impoli, le peintre était orgueilleux, colérique, enclin à la rixe. Les documents le confirment et révèlent sans ambiguïté ses

délits. On y reviendra. À ce point de vue, les tenants de la culture académique eurent beau jeu à confondre l'œuvre et le peintre et à condamner sans rémission l'immoralité de l'une et de l'autre. Ce sont ces mêmes traits de caractère qui ont fait du Caravage, quelques siècles plus tard, l'archétype du génie déréglé, tout art et démesure, vivant aux marges de la société et de ses conventions.

Mais qui était au juste le Caravage ? Michelangelo Mérisi naquit à Caravaggio, non loin de Milan, en 1571. Il reçut une formation de peintre dans l'atelier de Simone Peterzano. En 1592, il se rendit à Rome, attiré sans doute par les possibilités de travail et de reconnaissance qu'offrait alors la cité des papes. Il logea d'abord chez Pandolfo Pucci, bénéficiaire de Saint-Pierre, que le jeune maître baptisa « monseigneur Salade » en faisant allusion au plat principal que ce prêtre servait comme dîner. Ensuite, il travailla pour un peintre sicilien, dont l'identité demeure inconnue, puis pour Antiveduto Grammatica, maître de renom. Le Caravage dut faire preuve de talent, puisqu'il fut reçu peu après chez le Cavalier d'Arpin, qui était sans conteste à l'époque le peintre le plus recherché de Rome. Selon les sources, il tomba malade quelque temps après et fut interné à l'hôpital de la Consolation. Lorsqu'il en sortit, il séjourna chez différents personnages – il serait long de tous les dénombrer –, jusqu'au moment où il fut logé par le cardinal Francesco Maria Del Monte. La renommée de l'artiste commençait à s'affermir dans ces années-là.

De l'allégorie et du recours à l'antique

Parmi les premières œuvres du Caravage, il convient de citer le *Petit Bacchus malade* (Rome, Galleria Borghese), exécuté vraisemblablement vers 1593. Le maître s'y représente derrière une table, l'épaule et le bras droits disposés sur un même plan, le visage de trois quarts, légèrement infléchi, les yeux dirigés vers le spectateur. Un drap blanc recouvre son torse, qu'un ruban mauve retient élégamment à la taille, en imitant sommairement une draperie à l'antique. La couronne de lierre posée sur les cheveux, la grappe de raisin montrée des deux mains signalent que le jeune homme s'est déguisé en Bacchus. Il s'agit donc d'un autoportrait allégorique, mais d'un type absolument inhabituel, dans la mesure où le maître y fait fi des critères de « bienséance » propres à ce genre pictural. D'emblée, il interpose entre le premier plan et le modèle une surface en pente, sur laquelle il reproduit avec une minutie digne d'un Primitif flamand deux pêches et une grappe de raisin noir, dont les feuilles, par un coup d'illusion, débordent sur le champ de vision du spectateur. Le Caravage met ainsi en relation dialectique la figure humaine et les fruits au premier plan, en les associant indissolublement : la suprématie du modèle, requise par le genre allégorique, semble donc remise en question, mais non encore contestée. De plus, ce dieu de l'Antiquité paraît indiscutablement atteint d'une maladie : le teint jaunâtre de son corps et de son visage, la lividité de ses lèvres, l'opacité de ses yeux le dénoncent. Sans doute, le peintre évoque-t-il, par ce biais, son état de convalescent. Toujours est-il que l'évocation de l'infirmité représente indubitablement une infraction au principe de la « bienséance ». En outre, elle déclare explicitement, avec la force d'un manifeste, la poétique dont s'inspire d'ores et déjà le jeune artiste : si, en peinture, la « réforme » anti-maniériste unanimement souhaitée par ses confrères et les connaisseurs de l'époque se fonde sur un retour à la nature et au modèle, directement et en se débarrassant de tout style conventionnel, il est évident que le maître se range parmi les réformateurs les plus radicaux. Dès lors, la surface de la toile doit s'identifier à un miroir qui refléterait sans aucun filtre ni embellissement les figures et les choses, concrètement, dans leurs imperfections et misères. En réalité, tout en transgressant les règles de la représentation allégorique, le Caravage signale aussi son respect pour la tradition canonique de l'Antiquité et de la Renaissance. De fait, son Bacchus apparaît dans une pose statuaire et l'opposition entre la tête et l'épaule trahit l'influence de Michel-Ange et de ses *contrapposti*.

Des péripéties comiques et de la manière claire

Pendant cette première période de sa carrière, l'artiste aborde presque exclusivement des sujets

« comiques », c'est-à-dire représentant des comparses et des situations non « historiques », mais considérés comme humbles, vils et anti-héroïques. Parmi ces œuvres, on peut citer les deux versions de *La Diseuse de bonne aventure* (Rome, musées Capitolins ; Paris, musée du Louvre). Dans le tableau de Paris, que l'on date de 1596-97, le Caravage juxtapose au premier plan les deux demi-figures de la bohémienne et du jeune chevalier, se faisant face, les regards rivés l'un sur l'autre, les mains presque entrelacées. Par son statut, la scène devait provoquer l'hilarité du spectateur, qui s'attendait à voir le jeune fat abusé par la rusée diseuse de bonne aventure. Mais le peintre, se jouant des codes picturaux et des attentes qu'ils déterminent, évite de représenter la péripétie comique, et relie ses deux anti-héros dans un dialogue ambivalent, délibérément muet, où la ruse et l'innocence se diluent dans l'attraction et la sensualité. On note ainsi que la main gauche de la bohémienne effleure doucement le poignet du chevalier, tandis que de l'autre elle semble caresser les lignes de sa paume. Les lèvres s'écartent alors imperceptiblement, en suspension. L'ombre portée par la barre du châssis d'une fenêtre invisible, listant en diagonale le mur du fond, unit dans son parcours leurs deux regards entrecroisés. Par ce biais, le Caravage rehausse le statut de ses deux personnages, écartés de la peinture d'histoire car ignobles, mais animés, dans son tableau, d'une intimité expressive qui dépasse largement leur rôle de masques. On observe la même tendance à contrevenir aux règles du genre « historique » dans un tableau de dévotion réalisé selon toute vraisemblance vers 1596-97 : *La Madeleine repentante* de la Galleria Doria Pamphili (Rome). Dans sa description de l'œuvre, Bellori insinue déjà l'impertinence de l'invention : « Il peignit une jeune fille assise sur une chaise, les mains sur le giron, en train de sécher ses cheveux ; il la représenta dans une chambre, et la transforma en Madeleine en plaçant sur le sol un petit vase à onguent, avec des bijoux et des gemmes. » Tout en blâmant le choix de ce modèle pris dans la rue, et la manière ambiguë de figurer la repentance de la sainte, l'auteur ne peut s'empêcher d'apprécier la belle qualité de la toile et surtout son coloris naturel : « Elle penche légèrement la tête sur le côté et la joue, le cou et la poitrine s'imprègnent d'une teinte pure, franche et vraie, qui s'ajoute à la simplicité de toute la figure, avec ses bras couverts d'un linge de chemise, sa robe jaune retroussée sur les genoux par-dessus la jupe en damas fleuri. » Et Bellori de conclure : « Nous avons décrit cette figure tout particulièrement pour faire remarquer son attitude naturelle, et l'imitation des couleurs, avec peu de teintes, jusqu'à la vérité. » On a là un exemple de ce que la critique a défini, à bon escient, la manière claire du Caravage. Outre l'harmonie chromatique de la toile, il faut noter l'étrangeté du point de vue adopté par le maître, en plongée, de façon à ce que le spectateur ait l'impression de se tenir debout face à cette fille, hésitant quant à son identité, sans pouvoir établir si c'est bien la Madeleine, ou une courtisane qui, en séchant sa rousse chevelure, s'abîme inopinément dans la tristesse et la réflexion.

Des tableaux de dévotion et de la manière sombre

La protection du cardinal Del Monte valut au Caravage la commande, en 1599, de trois toiles représentant la vie de saint Matthieu, destinées à décorer la chapelle Contarelli dans l'église Saint-Louis-des-Français à Rome. Le peintre figura d'abord un *Saint Matthieu et l'ange*, qui devait être placé sur le maître-autel, et que les prêtres de l'église firent enlever, « prétextant que cette figure n'avait aucune décence ni ressemblance avec l'image d'un saint, puisqu'il était assis une jambe sur l'autre, ses pieds exposés vulgairement à la vue du peuple ». Cette toile, qui avait été rachetée par le marquis Vincenzo Giustiniani, l'un des mécènes les plus proches du Caravage, était conservée autrefois à Berlin et fut détruite à la fin de la seconde guerre mondiale. En revanche, tout le décor peint de la chapelle Contarelli reste sur place : *La Vocation de saint Matthieu*, *Le Martyre de saint Matthieu*, et la deuxième version du *Saint Matthieu et l'ange*, exécuté en 1602. Le peintre y inaugure officiellement cette « manière sombre » qui devint le trait distinctif de son style et de son art pour la postérité. Pour mieux définir cette innovation technique, on peut citer les propos d'un peintre français du Grand Siècle, Sébastien Bourdon (1616-1671), qui, dans une conférence tenue devant ses confrères de l'Académie royale de peinture et de sculpture le 9 février 1669, affirma : « Le Caravage s'est vu applaudi parce qu'avant lui aucun peintre n'avait représenté avec autant de vérité des lumières qui, perçant dans des lieux obscurs et ténébreux et y tombant à plomb sur les corps qu'elles y rencontrent, produisent sur ces objets de grandes ombres et de grands clairs qui les font paraître avec une force, une vigueur et un relief surprenants. [...]

Depuis cette acquisition nuisible, ajoute Bourdon, ce maître appauvri n'a plus su peindre des figures en plein air et n'a pas même cru qu'on le dût faire. »

De la bienséance et de l'impertinence

À partir de 1600, le Caravage s'adonne presque exclusivement à la peinture de dévotion. Malgré le scandale suscité parfois par ses compositions, les commandes de l'Église affluent régulièrement et accompagnent le succès de cet artiste impertinent. Parmi les toiles réalisées à cette époque, il est juste de nommer *Le Crucifiement de saint Pierre* et *La Conversion de saint Paul* (1601) pour l'église Santa Maria del Popolo, *La Mise au tombeau* (1602-1603) pour la Chiesa Nuova (aujourd'hui à la Pinacothèque du Vatican), *La Madone des Palefreniers* (1605-1606) pour la basilique Saint-Pierre (aujourd'hui à la Galleria Borghese, à Rome), et *La Mort de la Vierge* (vers 1606) pour Santa Maria della Scala (aujourd'hui au Louvre). Ces deux derniers tableaux furent refusés par les commanditaires toujours à cause de leur manque de bienséance. Il n'en fut pas de même pour *La Madone des pèlerins* (vers 1605-1606) pour l'église Sant'Agostino, à Rome, qui demeura sur place, bien qu'elle fût l'objet de nombreuses critiques. Bellori décrit ainsi l'œuvre : « La Vierge [se tient] debout avec l'Enfant dans ses bras en train de bénir : deux pèlerins s'agenouillent en leur présence, les mains jointes ; le premier est un pauvre ayant les pieds déchaussés, les jambes nues, portant un pourpoint de cuir et un manteau court sur les épaules ; à côté se voit une vieille le fichu en tête. » La composition, presque quadrillée, car elle s'articule sur la grande verticale du chambranle de la porte et l'horizontale du seuil, est d'une simplicité admirable. La Vierge, hissée sur la marche comme sur un piédestal, soutient l'Enfant dans une posture qui, tout en s'inspirant de la statuaire antique, seconde très naturellement le mouvement de sa figure. Sa tête de profil, digne d'un camée ou d'un buste ancien, se presse contre l'épaule, pour mieux garder l'équilibre, en exprimant en même temps son attention pour les deux pèlerins en prières. Ceux-ci apparaissent de dos, à droite, entièrement plongés dans leur dévotion : au devant, presque isolées au premier plan, se montrent les plantes des deux pieds sales, rugueux, malséants pour les conventions de l'époque. Encore plus transgressive, la Vierge ressemblait étonnamment à une courtisane très liée au Caravage, Lena. *La Madone des pèlerins* fut une des dernières œuvres réalisées par le maître à Rome. En 1604-1605, à la suite de quelques échauffourées, le peintre avait déjà été incarcéré à deux reprises. En juillet 1605, il faillit tuer le notaire Mariano Pasqualone, à cause de Lena et à la suite d'une querelle. Le 28 mai 1606, le Caravage tua Ranuccio Tomassoni, son adversaire dans une partie de jeu de paume, au cours d'une autre bagarre. Pour éviter la prison et la peine de mort, l'artiste s'enfuit d'abord à Naples, puis à Malte et en Sicile. Il ne reviendra plus jamais à Rome. En janvier 1607, il livra *Les Sept Œuvres de miséricorde*, pour l'église du Pio Monte della Misericordia, à Naples. Le peintre y disposait pêle-mêle, sur un espace très restreint, qui n'est pas sans évoquer l'étroitesse des ruelles napolitaines, plusieurs figures tirées de l'Ancien Testament, de l'Évangile et de l'histoire romaine, incarnant les œuvres de miséricorde du bon chrétien. En l'air, sur la gauche, deux anges s'entrelacent en virevoltant. Les axes de leurs bras constituent un rebord au-delà duquel paraît la Vierge à l'Enfant. La hardiesse de la composition et le contraste accentué du clair-obscur dramatisent la représentation allégorique de ces devoirs de religion.

Les chefs-d'œuvre de Malte

En juillet 1607, on trouve le peintre à Malte, où il travaille pour le grand maître Alof de Wignacourt, dont il réalisa deux portraits, l'un en demi-figure (Florence, palais Pitti), l'autre en pied (Paris, Louvre). Pour la cathédrale Saint-Jean de La Valette, le maître peignit deux de ses plus beaux chefs-d'œuvre, le *Saint Jérôme* pour la chapelle de la Nation italienne, et *La Décollation de saint Jean-Baptiste*. Dans cette toile, le Caravage représenta le Précurseur « à terre », comme le dit Bellori, « tandis que le bourreau, comme s'il ne l'avait pas tué du premier coup d'épée, s'empare du couteau qu'il porte sur le côté, en le saisissant par ses cheveux pour détacher la tête du torse ». Auprès, « Hérodiade regarde attentivement et une vieille à côté paraît

horrifiée face à ce spectacle ; en même temps le gardien de la prison, habillé en turc, montre du doigt cet acte atroce ». Pour accroître l'horreur de la scène, le maître « exploita tout le pouvoir de son pinceau, en y œuvrant avec un tel élan qu'il laissa en réserve la préparation de la toile pour demi-teinte ». La remarque de Bellori est en tous points fondée. Au lieu de cerner les figures et les objets d'une ombre profonde, comme dans ses tableaux précédents, le Caravage se plaît ici à ébaucher, en extrayant du fond brun du tableau les volumes finement éclairés. Les attitudes et les gestes s'esquissent ainsi d'autant plus nettement que la lumière soustrait les corps de la pénombre où ils paraissent imperceptiblement se noyer. Pour cette toile, semble-t-il, le peintre reçut la croix des chevaliers de l'ordre de Malte.

Les dernières années

Malgré de si favorables auspices, le séjour du Caravage à Malte s'interrompt de manière très brutale. Banni de l'ordre en 1608 pour des raisons mal connues, emprisonné, le peintre s'évada et trouva un refuge temporaire en Sicile, d'abord à Syracuse, puis à Messine et à Palerme. Il y peignit *Les Funérailles de sainte Lucie* (Syracuse, église Sainte-Lucie), *La Résurrection de Lazare* et *L'Adoration des bergers* (Messine, musée national) et *La Nativité avec saint François et saint Laurent* (œuvre volée, conservée autrefois à Palerme dans l'oratoire de la compagnie de Saint-Laurent). L'artiste place ses nombreux comparses, affleurant insensiblement sur la surface de la toile, dans un espace ample rempli d'obscurité. La douleur muette ou la contemplation silencieuse de ses héros chrétiens, la surprise ou l'émerveillement du peuple assistant aux miracles représentés s'expriment très intensément dans les vastes pénombres de ces ultimes compositions.

En 1609, le Caravage fit retour à Naples. Désireux de rentrer à Rome, le maître sollicita la grâce du pape et de la curie. Pendant l'année qu'il vécut à Naples, le peintre réalisa de nombreuses toiles, entre autres *L'Annonciation* de Nancy (musée des Beaux-Arts), le *Saint Jean-Baptiste* et le *David montrant la tête de Goliath* de la Galleria Borghese (Rome). Dans cette dernière composition, le Caravage donna les traits de son visage au géant vaincu, peut-être en signe de repentance pour le meurtre commis. Les démarches de l'artiste pour obtenir le pardon du pontife devaient enfin aboutir en 1610. En juillet de cette année, le Caravage partit pour la Toscane, en attendant la nouvelle de la grâce que Paul V souhaitait lui accorder. Mais la mort survint sur le chemin du retour pour Rome, sur les plages de Porto Ercole. La notice de sa disparition prématurée se répandit vite dans la cité des papes. On célébra le peintre disparu et son art peu conventionnel fit école pendant deux décennies, en Italie et partout en Europe. Son exemple, en effet, inspira d'autres grands maîtres du XVII^e siècle : Velázquez, Rembrandt, Georges de La Tour. Pour nous, il reste un des phares de la peinture occidentale.

Lorenzo Pericolo

Novembre 2003

Copyright Clio 2021 - Tous droits réservés

Bibliographie



Le dossier Caravage. Psychologie des attributions et psychologie de l'art
André Berne-Joffroy
Psychologie des attributions et psychologie de l'art
Idées et Recherches
Flammarion, Paris, 2000



Caravage. La mort de la Vierge. Une Madone sans dignité
Stéphane Loire et Arnauld Breton de La Vergnée
Adam Biro, Paris, 1995



Tout l'oeuvre peint du Caravage
André Chastel et A. Ottino della Chiesa
Milan, 1967