



CARAVAGE : dans ce seul nom s'entend l'écho de la rage, du courage, du ravage... car le pinceau du Caravage est en réalité un **couteau qui peint** : il tranche comme la lumière des Evangiles tranche les ténèbres.



La vie vécue selon la peinture est une vie violente et flamboyante : nous n'avons quasiment pas de traces de celle du C - lacune où s'engouffre le mythe - si ce n'est l'œuvre, fulgurante, d'une **soixantaine de toiles**, réalisée en 17 ans et qui **révolutionna l'histoire de l'art**.

Le 16^e siècle est un temps de **crise** économique, politique, scientifique, religieuse... **comme artistique** (le maniérisme).

La courte vie du C traverse ces temps en ayant tout connu, les deuils précoces, le dénuement, la violence jusqu'à la condamnation à mort pour meurtre, l'exil, la mort misérable à 39 ans - ET - la gloire inouïe à 25 ans, la protection des plus grands, les sommes folles, les commandes incessantes...l'ivresse, la nuit...et jusqu'au bout, la peinture.

Il naît **Michelangelo Merisi** à Milan le 30 septembre 1571 et mourra en banni, succombant à une septicémie sur une plage de Porto Ercole, en 1610.



Sa famille, originaire du village de **Caravaggio** en Lombardie, appartient à la **bourgeoisie moyenne** de province, assez aisée, gratifiée de la protection du **marquis de Caravaggio Francesco Sforza**, dont la veuve assurera, toute sa vie, un refuge sûr au peintre.

Le 1^{er} drame, dès sa petite enfance, fait irruption par la noirceur de la peste de 1577 qui emporte son père. Il a 6 ans.

Il baigne ensuite dans la peinture Lombarde (son oncle est peintre) et son don précoce pour le dessin lui ouvre un apprentissage, à l'âge de 12-13 ans, auprès du peintre maniériste milanais **Simone Peterzano**.

Après 4 ans de formation, en 1592 ou 1596, il pousse les portes de la ville éternelle (Rome) : elle lui fera jusqu'en 1608 - date de sa condamnation à mort et de sa fuite à Naples, Malte puis Syracuse - un triomphe retentissant. Il obtiendra la grâce du Pape mais n'aura pas le temps de revenir.



La virtuosité de son trait déterminera en peinture :

- une *maniera* unique - il peint directement avec **la couleur, sans dessin préalable** - à peine quelques incisions de placement dans le gesso de préparation ;
- une relation soutenue avec les grands **maitres du disegno** de la Renaissance, en particulier celui dont l'ombre plane sur son prénom : Michelangelo Buonarroti dit **Michel-Ange**, *il divino*.

Mi-admiratif, mi-ironique, le C reprend, en particulier dans *l'Amour vainqueur*, les postures des *Ignudi* de la Chapelle Sixtine et déploie un **dialogue critique** avec l'œuvre de son aîné pour affirmer une esthétique précoce qui se veut



contre les « corps glorieux » (idéalisés) de la Haute Renaissance ou le maniérisme purement formel

- affirmer la **vérité du corps et du désir**
- et mettre cette quête au service d'une **incarnation de la foi** dont le modèle est le Christ.

Il faut éviter, en effet, une double confusion :

- Les **toiles érotiques de jeunesse** - les plus connues - ne font pas le chiffre du C : elles ne sont qu'une partie de son œuvre aux **thèmes essentiellement religieux**, même si elles fondent d'emblée son esthétique.
- Le « **réalisme du C** » est un terme **anachronique** : la « révolution-C » s'appuie, certes, sur des modèles contemporains choisis dans les bas-quartiers de la capitale mais c'est une **peinture métaphysique** que jette sur sa toile un peintre dont la foi est brûlante, même si elle possède ses parts d'ombre.
- Les **grands fonds noirs** de son clair-obscur radical - sans paysage, ni architecture, ni décor ou personnages secondaires - démontrent à eux seuls l'absence de « réalisme » ou de « naturalisme » au sens moderne du terme.



La Mise au tombeau 1602-1603 Musée du Vatican Rome

L'ESTHÉTIQUE CARAVAGESQUE : LA PEINTURE REFLEXIVE DES FIGURES ALL'ANTICA

Le jeune Bacchus malade appelé aussi *Autoportrait en Bacchus* (1593 Galerie Borghèse Rome)



est considéré comme le 1^{er} **autoportrait** du peintre : il fait œuvre de **manifeste**.

C reprend les traits michelangelesques (musculature, profil, torsion de la tête) pour abattre l'**idéal antique** en posant dessus la tête malade et verdâtre d'un **Bacchus grotesque**, pulvérisant le mythe du dieu jouisseur.

- perspective à la fois sensuelle et carnavalesque qui affirme **l'artifice de la peinture** et ses **stratégies transgressives**.



Même **ivresse picturale** dans le *Bacchus* (vers 1596 Musée des Offices Florence) dans la conjugaison d'un dieu antique qui fait retour avec un modèle contemporain maquillé, grîmé qui le déborde : sa nonchalance crasseuse évoque plus volontiers les fins de cuites au matin blême que l'ébriété sacrée.

La **carafe de vin** recèle un **autoportrait caché** qui renoue avec le miroir primordial des eaux et affirme à nouveau frais l'artifice des reflets.

Mais dans la coupe de vin du dieu païen plane l'ombre du **mystère de l'Eucharistie** et la **nature morte** (instance sacrée qu'on retrouve pareillement au 1^{er} plan du



Repas d'Emmaüs 1601) endosse encore davantage la **tension de l'image** : la **mise en relation du sacré et du profane** qui fera tout le chiffre de la maturité du C.



LA PERIODE ROMAINE : L'ARC DU PROFANE ET DU SACRE

Sous la protection du **cardinal Francesco Maria del Monte**, le C va peindre, en effet, **de 1592/96 à 1608**, d'immenses chef-d'œuvres de la **peinture religieuse**, cherchant, au cœur de la contre-réforme, à rapprocher le profane et le sacré.

Plusieurs scandales éclatent quand le peintre utilise des **prostituées pour modèles de ses madones** mais certains éléments picturaux essentiels et récurrents construisent le refus caravagesque du maniérisme idéalisant au bénéfice d'une **iconographie renouvelée** de la **foi la plus sensible et la plus incarnée**. Les grands commanditaires de l'Eglise ne s'y trompent pas.

LA FIGURE DU PIED



La Madone des pèlerins 1604 Basilique Sant'Agostino in Campo Marzio Rome

modalise puissamment l'arc entre profane et sacré :

Le pied symbolise volontiers la dimension la plus vile du corps humain parce qu'il supporte le contact avec la matière et le bas, bien qu'il soit également signe d'humilité et d'obéissance à Dieu.

Les pieds **sales et grossiers des pèlerins**, à l'entrée scopique de la toile

- s'accordent plastiquement avec l'élégance des **pieds de Marie** : posture croisée qui marque sa double nature - divine et humaine - et la lie au Christ de *La vocation de st-Mathieu* ainsi qu' à l'épisode du « *Noli me tangere* »



La mort de la Vierge 1604-1606 Musée du Louvre

On retrouve cet accent porté sur la **matérialité et l'immanence des corps** dans cette interprétation parfaitement inédite de la mort de la vierge qui fait partie des toiles refusées par le saint office.

LE LABEUR ET LA SALE BESOGNE



Le Crucifiement de saint Pierre 1600 Église Santa-Maria del Popolo Rome

Dans ce tableau spectaculaire, on comprend à quel point crucifier un homme est un **travail difficile et pénible**.

Le point de vue le plus profane éclaire ici le sacré :

- les pieds crasseux et les grosses fesses du personnage de 1^{er} plan - ouvrier plus que bourreau - nous rappellent que la vérité n'est pas toujours convenable.

LA QUETE DE LA REDEMPTION : du « cou coupé » à la main tendue

En 1597 et 1598, C réalise 2 toiles marouflées sur des boucliers de parade *Tête de Méduse* qui répondent à son affirmation : *Toute peinture est Méduse et tout peintre est Persée.*

Il s'agit bien d'affronter l'irreprésentable de la mort que le peintre décline dans les représentations de 3 épisodes chrétiens autour de la tête tranchée :



- **Judith et Holoferne** : une jeune veuve juive sacrifie sa vertu pour séduire Holoferne et sauver son peuple en décapitant le tyran

Judith et Holoferne 1599-1602 Palais Barberini Rome



- **David et Goliath** : C réalise un ultime autoportrait où son visage apparaît perdu dans l'immensité du noir opaque du néant et s'offre en sacrifice

David avec la tête de Goliath 1606-1607 ou 1609-1610 Galerie Borghèse Rome



- **La décollation du Baptiste** : seul tableau signé par Michelangelo qui inscrit son nom dans le sang du prophète.

La Décollation de saint Jean-Baptiste 1608 Cathédrale de st Jean à La Valette Malte

LES MAINS EXPRESSIVES DE LA PEINTURE

Dans l'angoisse métaphysique et l'errance, au cœur d'un monde d'où s'est absenté Dieu, se lèvent cependant des lueurs depuis le noir opaque lui-même : ce sont des mains tendues au 1^{er} rang desquelles celle du Christ.



La Vocation de St-Matthieu entre 1599 et 1600 Chapelle Contarelli de l'église Saint-Louis-des-Français de Rome

Dans ce tableau, le bras levé de l'appel épouse le clair-obscur et sépare la lumière des ténèbres : cette main qui cite celle d'Adam au plafond de la Sixtine conçoit la matière des choses et des êtres **comme un peintre.**

Le visible et l'invisible s'y dialectisent, comme la partition du **clair-obscur** dessine l'abîme du néant et l'ouverture du royaume.



Les mains humaines se tendent, elles aussi, dans l'appel pour **croire encore** à la résurrection, par-delà le deuil.

LE TENEBRISME DU CARAVAGE

Le **clair-obscur** puissant et même radical, parfois, du C soutient, on le comprend, la **dimension métaphysique de sa peinture.**

Pendant ses deux années d'exil, après le meurtre de **Ranuccio Tomassoni**, entre **1608 et 1610**, le peintre continue de travailler intensément : ses œuvres les plus sombres surgissent de la nuit, dans une expiation qui invoque la miséricorde.



C'est toute la substance de la **décollation du Baptiste** auquel s'identifie le peintre : l'image terrible du meurtre, offert au regard comme une scène de rue théâtralisée, répond à la tête décapitée de l'auto-portrait en Goliath.

Les corps fragmentés par le noir, dans ses tableaux, expriment le lien rompu d'avec soi, d'avec Dieu, dans un monde dont l'unité a explosé :



- tous les corps de C sont ainsi des **corps coupés au couteau** par le noir du pinceau, sacrifiés comme l'agneau.



Ce **noir profond et impénétrable** qui entoure la scène caravagesque, vivement éclairée, ne figure que **le rien.**

Là où la peinture inscrit traditionnellement **l'alliance entre art et savoir** (le peintre montre, donne à voir), C décide de ne rien montrer : le noir lisse, homogène, vide. Cet obscur n'est pourtant pas sans signification. Il endosse la charge de sa pensée du visible : celle d'une **peinture vouée au noir.**

Car là où le visible s'effondre, **le salut surgit de la main**, autant la manière du peintre que celle qui se tend dans la nuit, offrant la rédemption.



Sainte Catherine d'Alexandrie 1598-1599 Musée Thyssen-Bornemisza de Madrid

Au cœur de la brutalité caravagesque, surgit donc une **esthétique de l'approche**, du contact, du toucher jusqu'à la caresse.

On comprend l'importance capitale des **maines tendues comme des lueurs dans les ténèbres de la nuit.**

Tout un peuple de mains habite cette œuvre. Elles sont comme des lueurs dans la nuit ie des appels, des promesses, une espérance.

LA NUIT est par excellence un espace qui s'appréhende à tâtons : un **espace tactile.**



Milieu é-mouvant par définition parce qu'il nous prive du discernement optique des choses, il est le lieu de **l'éthique caravagesque** de la peinture : là où on ouvre les bras pour l'amour.



*La Madone du rosaire 1607
Musée d'histoire de l'art
de Vienne*