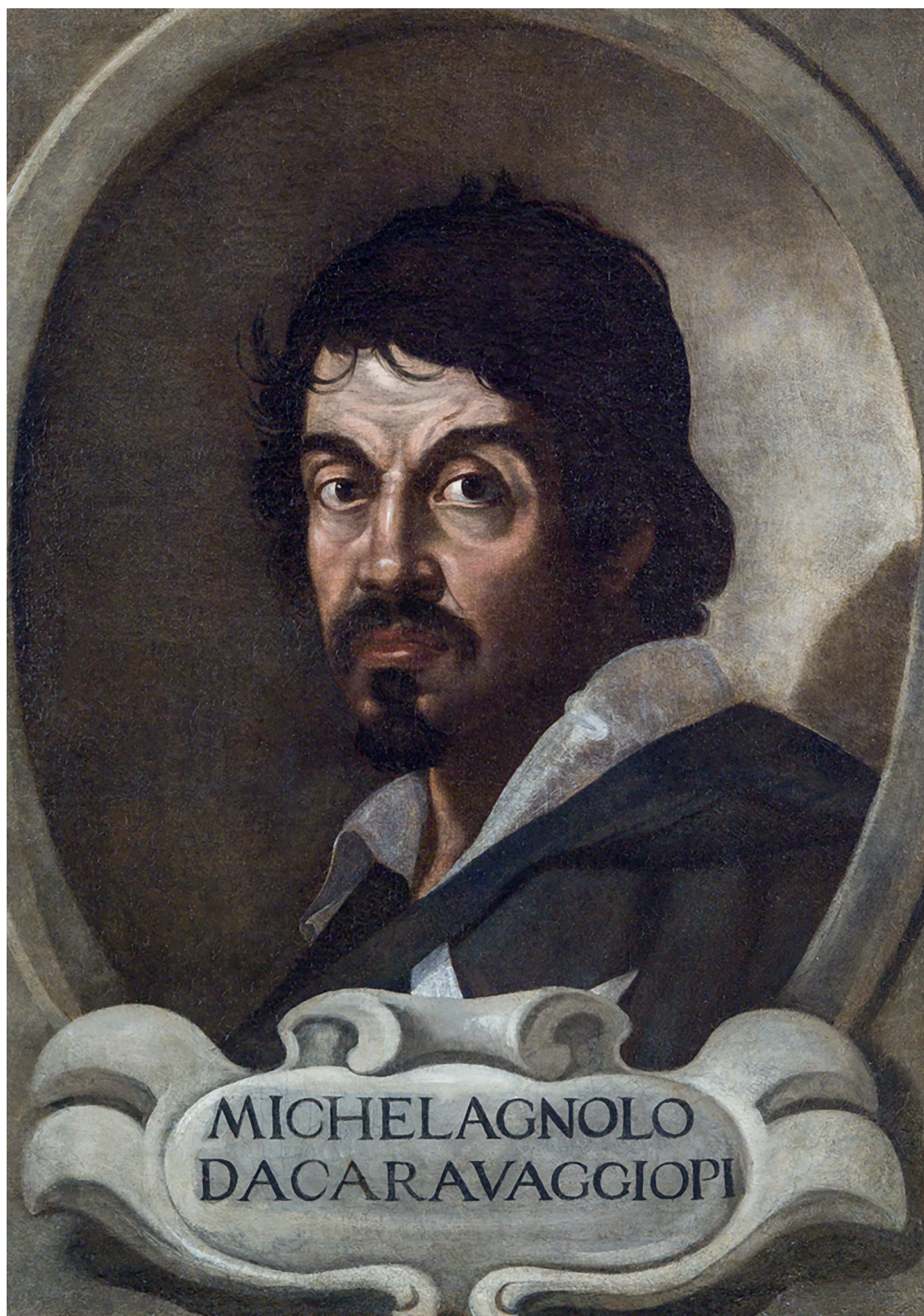


[par Chloé Carré, guide-conférencière et chargée de TDO à l'école du Louvre]

Éléments historiographiques sur la fortune critique de Caravage du XVII^e à nos jours

CONFÉRENCE
À DOMICILE



Portrait de Michelangelo Merisi da Caravaggio, copiste anonyme d'après Ottavio Leoni, vers 1600, huile sur toile, 59 x 46,5 cm.
📷 Courtesy of Accademia Nazionale di San Luca, Roma

CONFÉRENCE À DOMICILE

Amour sacré et Amour profane.
Giovanni Baglione, vers 1602,
huile sur toile, 220 x 147,5 x 5 cm
Gallerie Nazionali di Arte Antica di Roma,
Palazzo Barberini



Biographies, de sources primaires à "fictions historiques"

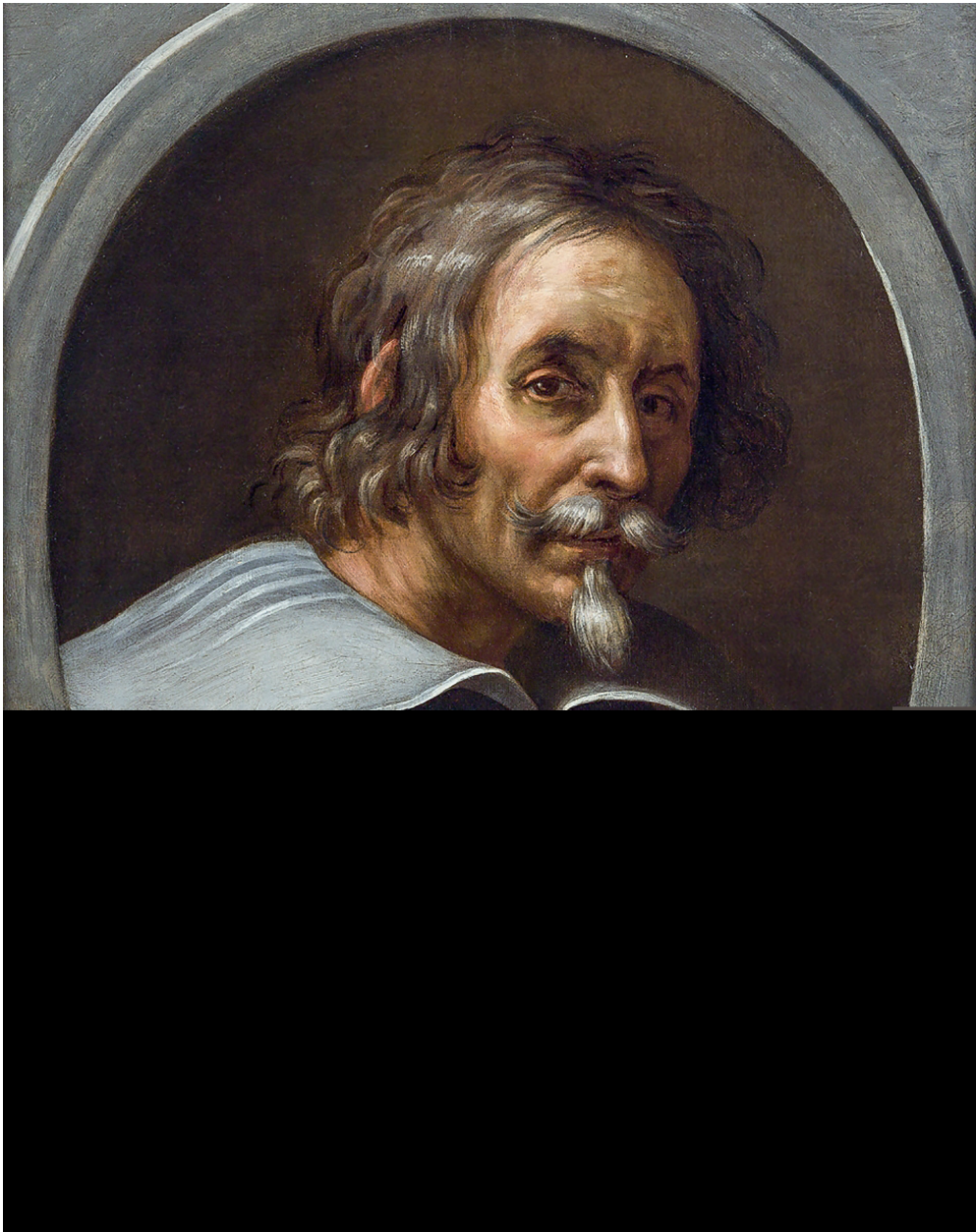
Des sources sûres...

Paradoxalement, nous ne savons que peu de choses de la vie de Michelangelo Merisi, célèbre sous le surnom de Caravage. Sa famille est originaire du village de Caravaggio en Lombardie mais l'artiste est né le 29 septembre 1571 à Milan. Il rentre en apprentissage chez le peintre maniériste Simone Peterzano à l'âge de treize ans. En 1592, il quitte Milan pour Rome où il connaît des débuts difficiles. Dans l'atelier de Giuseppe Cesari, dit le Cavalier d'Arpin, on ne lui assigne que des tâches simples et sans prestige : il est chargé de peindre des fleurs et des fruits pour de plus vastes compositions. Pendant ces quelques mois passés dans l'atelier de ce maître maniériste, il exécute aussi des scènes de genre de petit format à destination du marché de l'art.

Sa rencontre avec le riche collectionneur Francesco Maria del Monte marque un tournant dans sa carrière

Sa rencontre avec le riche collectionneur Francesco Maria Del Monte marque un tournant dans sa carrière. Grâce à ce cardinal, Caravage se fait progressivement connaître dans le cercle des prestigieux mécènes et collectionneurs d'art romains qui gravitent autour du pape Clément VIII (1592-1605). En parallèle des différents tableaux de chevalet qu'il peint pour ces particuliers comme le marquis Vincenzo Giustiniani, le banquier Ottavio Costa ou le médecin Giulio Mancini, il reçoit deux commandes très ambitieuses. Peu avant la fin du XVI^e siècle, il est chargé d'exécuter un *Martyre de saint Matthieu* et une *Vocation de saint Matthieu* pour la chapelle Contarelli de l'église Saint-Louis-des-Français. En 1600, le trésorier pontifical Tiberio Cerasi lui confie la réalisation d'une *Conversion de saint Paul* et un *Crucifiement de saint Pierre* pour sa chapelle familiale à l'église Santa Maria del Popolo. Sa célébrité et son succès grandissant ne l'empêchent pas de mener une vie agitée. Grâce aux archives judiciaires de la ville de Rome, nous avons connaissance de ses fréquents démêlés avec la justice. Entre 1603 et 1605, il est en effet arrêté par la police à cinq reprises.

CONFÉRENCE À DOMICILE



Portrait de Giovanni Baglione,
Baglione, 1635-1640,
huile sur toile, 63,7 x 46,3 cm
📖 Courtesy of Accademia
Nazionale di San Luca, Roma

Aux "fictions historiques"...

Dans ses *Vite de' pittori, scultori, architetti ed intagliatori, dal pontificato di Gregorio XIII, del 1572, sino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, publiées en 1642, Giovanni Baglione (vers 1571-1644) consacre un passage à la biographie de Caravage. Les deux hommes se sont connus et détestés. L'écrivain, également peintre, n'en est pas moins marqué par la manière de son rival, comme on peut le constater dans son tableau *Amour sacré et Amour profane*. En 1603, Giovanni Baglione intente un procès contre Caravage, Orazio Gentileschi et Onorio Longhi. Il les soupçonne d'avoir été les auteurs d'un poème satyrique l'insultant et remettant en cause ses talents de peintre. C'est la *Résurrection du Christ* commandée pour l'église du Gesù de Rome qui lui vaut les sarcasmes de ses concurrents. Il est donc très probable que Baglione nourrisse un certain ressentiment à l'égard de son contemporain plus talentueux.

Gian Pietro Bellori (1613-1696) est aussi l'auteur d'une biographie de Caravage dans ses *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, en 1672. Né après la mort du peintre, cet historien et critique d'art n'a jamais pu le rencontrer et les sources qu'il a à sa disposition sont de seconde main. À la lecture, on constate en effet de fortes similitudes avec le texte de Baglione. Cet homme de lettres, également conservateur des antiquités de Rome, est aussi le théoricien du "Beau idéal". Selon lui, un artiste doit opérer une sélection des plus beaux éléments tirés de la nature. Il est donc, pour des raisons de philosophie esthétique, opposé à l'art de Caravage qui propose une approche directe du réel. Bellori condamne alors la prétendue mauvaise influence de cet artiste sur la nouvelle génération de peintres. Pour lui, il serait néfaste de prôner l'imitation de la nature comme seul modèle digne d'être copié auprès des jeunes artistes.

Le 28 mai 1606, Caravage est pour la énième fois mêlé à une rixe qui dégénère et commet l'irréparable en tuant Ranuccio Tomassoni. Le peintre blesse mortellement à la cuisse son adversaire, également connu de la garde pontificale pour ses comportements violents. Blessé, il fuit la ville et se réfugie dans le Latium où ses mécènes, les Colonna, l'accueillent et le protègent. À la fin de l'année 1606, il est reconnu coupable du meurtre et condamné à mort par contumace. Il se rend à Naples peu après et y reçoit de nombreuses commandes. À l'été 1607, il part pour Malte où il travaille au service de l'ordre de Saint-Jean-de-Jérusalem dont il devient chevalier. Contraint de fuir l'île à la suite d'un différend avec un autre chevalier et d'un passage en prison, il atteint la Sicile. Il erre entre Syracuse, Messine et Palerme au cours de l'année 1609. L'année suivante, il embarque pour Rome qu'il n'atteindra jamais. Il meurt dans le port toscan de Porto Ercole le 18 juillet 1910 à l'âge de 38 ans. D'après de toutes récentes analyses scientifiques, il serait décédé suite à l'infection d'une blessure reçue lors d'une rixe à Naples. Certains spécialistes ont émis l'hypothèse d'un retour à Rome pour obtenir l'absolution du pape Paul V (1605-1621).

Si des documents d'archives redécouverts au début du xx^e siècle nous ont permis d'établir les grandes lignes de la carrière et de la vie de Caravage de source sûre, il reste de nombreuses zones d'ombre qu'écrivains et biographes se sont empressés de combler. Des études récentes sur Caravage se sont portées sur les premiers biographes de l'artiste qui sont loin d'offrir des témoignages toujours fiables.

CONFÉRENCE À DOMICILE

La Résurrection du Christ, Giovanni Baglione,
1601-1603, huile sur toile, 86 x 57 cm,
RMN-Grand Palais (musée du Louvre) /
Mathieu Rabeau

Au-delà d'une certaine intransigeance envers Caravage, ses deux premiers biographes ont d'autres points communs. Ils offrent un récit chronologique, mêlant anecdotes biographiques, descriptions d'œuvres et commentaires artistiques critiques. Selon Ernst Kris et Otto Kurz dans *Le Mythe de l'artiste*, il est fréquent à cette époque pour les biographes de présenter des analogies régulières entre la vie quotidienne des artistes et leurs œuvres. Dans ce contexte, on comprend mieux les liens fréquents dans leurs écrits entre le ténébrisme des tableaux du maître et son mode de vie instable, turbulent, violent et criminel. Chez Bellori, l'anecdote biographique est en effet indissociable de la critique d'art et le clair-obscur de Caravage au regard et aux cheveux sombres trouve une explication dans la physionomie même du peintre.

Ces biographies ont souvent été utilisées par les historiens comme des sources primaires, c'est-à-dire dignes de confiance, impartiales et de première main. Ils s'y sont souvent fiés pour dater les événements, les œuvres et situer le contexte des commandes. En réalité, ces récits sont des œuvres littéraires ayant recours à des procédés de style et à une trame narrative. La biographie est un exercice stylistique qui s'inscrit dans un genre dont la tradition remonte à l'Antiquité. À l'instar des récits biographiques de l'Antiquité, la visée de ces deux écrivains est aussi morale. Les artistes incarnent des modèles ou des contre-modèles et les écrivains n'hésitent pas à ajouter des anecdotes fictives pour renforcer la démonstration d'un caractère ou d'un tempérament. Le *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti* (1550 et 1568) de Giorgio Vasari constitue aussi un modèle du genre inévitablement connu de Baglione et Bellori. Le peintre, architecte et biographe toscan n'opérait aucune séparation entre les commentaires sur la vie des artistes et sur leur œuvre. Comme chez Vasari, le jugement esthétique de Bellori cohabite ainsi avec les éléments biographiques factuels empêchant toute impartialité.



En 1996, Paul Barolsky dans un article intitulé "Art history as fiction" définit l'idée de "fiction historique" comme une mise en scène des événements de la vie d'un artiste destinée à la postérité. Selon lui, il n'est pas rare de lire des faits imaginaires aux côtés d'événements réels et documentés dans les biographies anciennes. Il met alors en garde les historiens et leur recommande vivement d'étudier le contexte d'écriture et les motifs personnels, professionnels, esthétiques qui ont poussé les biographes dans leur démarche d'écriture.



Le Souper à Emmaüs, Michelangelo Merisi, dit Caravage, 1605-1606, huile sur toile, 141 x 175 x 3,2 cm 📍 Pinacoteca di Brera

“Rien n’illustre mieux que le cas de Caravage l’écart sans cesse plus marqué et plus irritant entre l’histoire scientifique et ce qu’on nomme la vulgarisation (...)” : comme le souligne André Chastel en 1956, le cas de Caravage implique davantage de précautions dans le travail de l’historien. Aujourd’hui encore, les historiens doivent être conscients de l’influence persistante de ces deux biographes sur toute la littérature consacrée à Caravage. Si les chercheurs sont en règle générale restés prudents dans la formulation de leurs hypothèses, ceux qu’on pourrait appeler les vulgarisateurs ont contribué à construire l’image erronée et stéréotypée d’un artiste maudit, d’un créateur incompris de ses contemporains et marginal. Par ailleurs, la légende noire de Caravage, présenté comme artiste maudit, sanguinaire et misanthrope est sans cesse alimentée par des écrivains, journalistes et même cinéastes comme Derek Jarman en 1986. Si cette figure mystérieuse du génie mort trop jeune a inspiré des chefs-d’œuvre artistiques, l’historien ne doit pas moins rester vigilant et tenter d’y voir clair dans cette littérature abondante qui devient impossible à maîtriser dans son intégralité.

L’apport crucial de Roberto Longhi dans le renouveau des études sur Caravage

Après avoir connu un grand succès de son vivant et tout au long du xvii^e siècle avec l’épanouissement du mouvement caravagesque en Europe, Caravage tombe dans un oubli relatif au xviii^e et au xix^e siècle. Roberto Longhi (1890-1970), sous la direction de Pietro Toesca à l’université de Turin, choisit en 1910 de consacrer sa thèse à l’étude de cet artiste. Comme le précisent les commissaires de l’exposition “Caravaggio e i Caravaggeschi” au Palazzo Reale de Milan en 1951 dans leur introduction, Roberto Longhi est un des premiers à avoir souligné son apport révolutionnaire : “Caravage est pour Longhi le premier peintre de l’époque moderne, car il a cherché à être ‘naturel’ et compréhensible ; humain plutôt qu’humaniste ; en un mot, populaire.”

Ce spécialiste offre ainsi un apport déterminant au renouveau des études sur cet artiste. Le peintre lombard demeure au centre de ses recherches tout au long de sa carrière, de sa thèse soutenue en 1911 à sa dernière étude publiée à titre posthume. Il procède aussi à des études comparatives des contemporains de Caravage comme Orazio Gentileschi et de certains de ses suiveurs, les Caravagesques, comme Artemisia Gentileschi ou Mattia Preti.

Cet éminent historien de l’art s’est aussi intéressé à d’autres peintres italiens quelque peu oubliés à l’époque comme Giotto, Masaccio, Masolino, Piero della Francesca ou Cosmè Tura. Sa démarche très personnelle révolutionne la manière d’étudier l’histoire de l’art. Il propose d’établir un dialogue entre des artistes anciens et modernes afin d’offrir une lecture renouvelée de leurs œuvres. C’est par exemple ce qu’il pratique en 1913 avec Mattia Preti qu’il étudie à l’aune d’Edgar Degas et de Paul Cézanne dans l’article “Critica figurativa pura” de la revue *La Voce*. Il a successivement occupé la chaire d’histoire de l’art médiéval et moderne de l’université de Bologne de 1934 à 1949 puis celle de Florence de 1949 jusqu’à son départ en retraite en 1966. En parallèle, il a fondé le périodique *Pinacotheca* puis la revue *Paragone*. Une exposition organisée au musée Jacquemart-André en 2015 lui était consacrée et a rendu hommage à sa brillante carrière.

Aux côtés de ceux de Roberto Longhi, les travaux des historiens de l’art Lionello Venturi (1885-1961) et Walter Friedlaender (1873-1966) demeurent les fondements, les bases des études actuelles sur Caravage en ce qui concerne les tentatives d’attribution, la chronologie de leur carrière et les comparaisons stylistiques. Ces dernières années, la réflexion de certains spécialistes comme Philip Sohm ou David Carrier s’est portée sur l’utilisation des sources anciennes et sur la question de la fabrication du mythe Caravage.

CONFÉRENCE À DOMICILE

Ecce Homo, Michelangelo Merisi,
dit Caravage, huile sur toile,
128 x 103 cm,
Musée di Strada Nuova, Genova

Le contexte de création, une nouvelle approche historiographique

Le succès des expositions sur le Caravage auprès du public et l'intérêt constant de nombreux historiens de l'art pour cette période artistique conduisent à approfondir toujours plus ce champ d'étude

Tour d'horizon des grandes expositions européennes depuis 2000

Le succès des expositions sur le Caravage auprès du public et l'intérêt constant de nombreux historiens de l'art pour cette période artistique conduisent à approfondir toujours plus ce champ d'étude. Il faut nécessairement trouver de nouveaux angles d'approche pour conserver un intérêt scientifique à ces expositions. Durant l'hiver 2018-2019, le musée Jacquemart-André a proposé une étude de micro-histoire de l'art avec l'exposition "Caravage à Rome. Amis et Ennemis". Il s'agit d'éclairer une période très courte de la carrière du maître, entre 1592 et 1606 en se référant, dans le catalogue de l'exposition à de nombreuses sources relatant des liens sociaux et artistiques de Caravage avec certains de ses contemporains.



En analysant les titres, les parcours muséographiques et les articles de catalogues des grandes expositions consacrées à Caravage ou aux caravagesques en Europe, on peut dégager une tendance générale depuis la fin du xx^e siècle. En France, des expositions monographiques ont permis au grand public de découvrir les caravagesques francophones Nicolas Tournier (Toulouse, musée des Augustins, 2001), Valentin de Boulogne (Paris, musée du Louvre, 2017) et Nicolas Régnier (Nantes, musée d'Arts, 2017). Le musée Fabre de Montpellier et le musée des Augustins de Toulouse ont mené conjointement en 2012 des études sur les foyers caravagesques italien, français, espagnol et nordique présentés dans l'exposition "Corps et Ombres". Actuellement, au Centraal Museum d'Utrecht a lieu une rétrospective sur le mouvement caravagesque de cette ville. Ces monographies inédites et ces expositions sur des foyers caravagesques permettent de remettre l'œuvre de Caravage dans un contexte artistique comme c'était le cas au Royaume-Uni en 2016-2017 avec l'itinérance de "Beyond Caravaggio". En 2014, "Les Bas-Fonds du Baroque" (Paris, Petit Palais) ont offert une approche très orientée sur la sphère socio-économique et culturelle de la Rome du tournant du xvii^e siècle. Ces choix de programmation d'expositions reflètent la tendance historiographique à remettre les génies de la peinture dans leur contexte de production comme c'était le cas dans l'exposition du musée du Louvre, "Vermeer et les peintres de la scène de genre" en 2017.

CONFÉRENCE À DOMICILE



Le Jeune Saint Jean-Baptiste au bélier,
Michelangelo Merisi, dit Caravage,
1602, huile sur toile, 129 × 94 cm
📍 Roma, Sovrintendenza Capitolina
ai Beni Culturali

Milieu romain et prestigieux commanditaires du Caravage

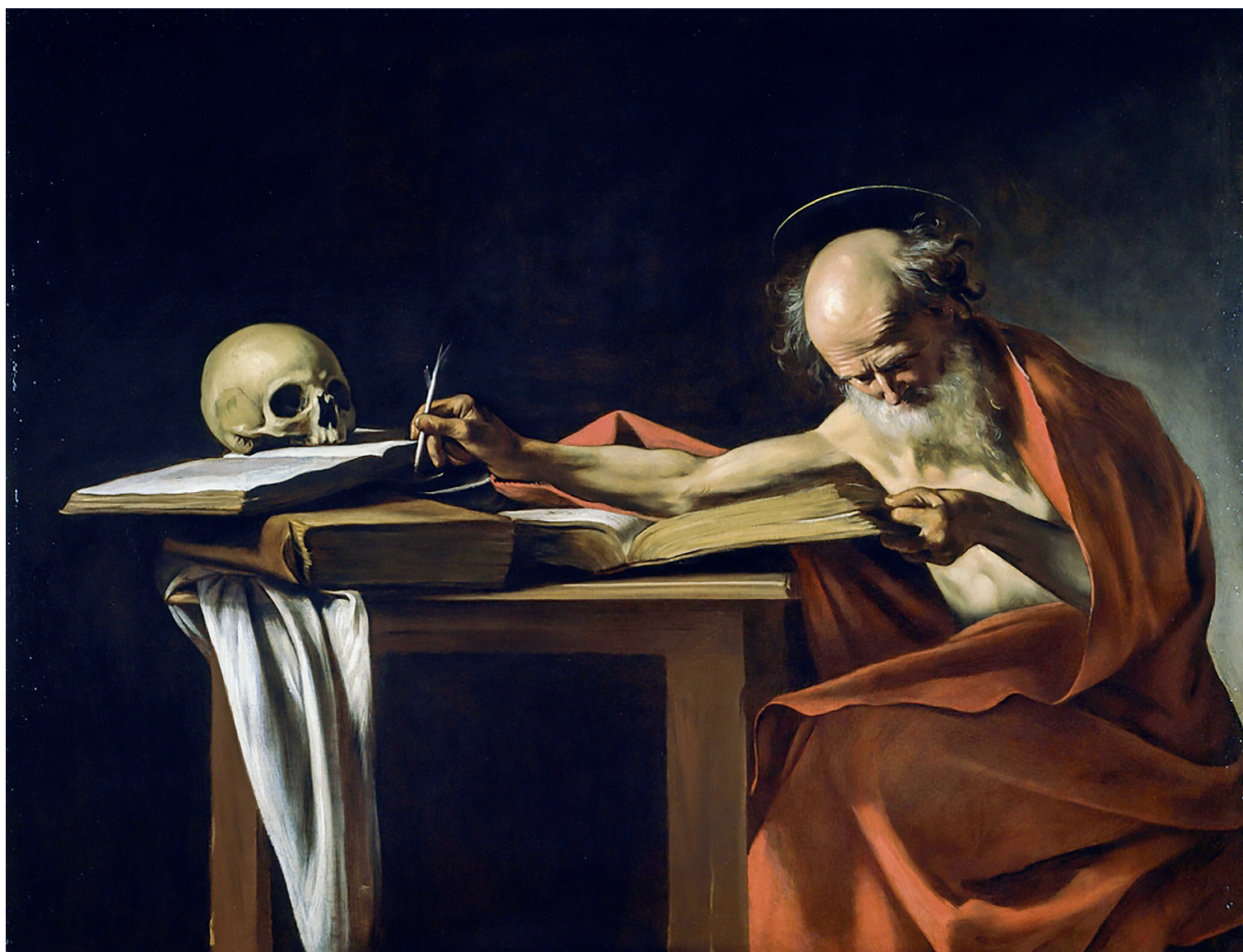
Même si on ne lui connaît pas d'élèves et s'il est fréquemment l'auteur d'actes de violence, Caravage n'est probablement pas le génie solitaire, marginal et misanthrope qu'on veut parfois nous faire croire. Comprendre le contexte économique, social et culturel dans lequel il a vécu apporte un éclairage nouveau sur son œuvre, notamment à travers ses commanditaires.

Derrière la Rome pontificale, glorieuse, fastueuse et triomphante, se cache un univers sombre et violent où se côtoient vices, misères et excès de toutes sortes. Caravage comme certains de ses collègues connaît et fréquente ces deux mondes. Il participe à la vie nocturne de cette Rome interlope, en fréquente les tavernes, où on joue et boit parfois jusqu'à la rixe. Ces scènes constituent des sources d'inspiration inépuisables, notamment pour les Bamboccianti, Caravage et ses amis. Les jeunes peintres européens sont nombreux à Rome au tournant du XVII^e siècle. Cette ville cosmopolite attire par ses ruines antiques et le prestige de ses collections artistiques. La richesse des prélats, des cardinaux et des ambassadeurs et leur goût pour l'art sont autant de promesses de carrière prestigieuse et lucrative pour ces jeunes artistes. Ils n'auront pas tous la chance et le talent de rencontrer des protecteurs comme Francesco Maria Del Monte ou Vincenzo Giustiniani.

Ce dernier est parmi les premiers à découvrir le talent du jeune Caravage. Lui et son frère Benedetto font partie des mécènes avisés et tout à fait conscients des qualités esthétiques des artistes qu'ils collectionnent. L'inventaire de la collection de Vincenzo Giustiniani en 1638 nous informe qu'il possède, à sa mort, treize tableaux de Caravage. *L'Amour vainqueur*, désormais à Berlin, est une œuvre emblématique de sa collection tout comme la première version du *Saint Matthieu et l'Ange*, initialement prévue pour la chapelle Contarelli de l'église Saint-Louis-des-Français.

Comprendre le contexte économique, social et culturel dans lequel il a vécu apporte un éclairage nouveau sur son œuvre

CONFÉRENCE À DOMICILE



Saint-Jérôme, Michelangelo Merisi, dit Caravage, 1605-1606, huile sur toile, 116 x 153 cm  Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - Galleria Borghese

Le thème de l'amour triomphant de tout est issu d'une longue tradition remontant à l'Antiquité et qui connaît une belle fortune à la Renaissance et dans le milieu lettré des commanditaires romains autour de 1600. Le décor peint à fresque par les frères Carrache de la galerie du palais Farnèse en est une preuve. Cet engouement partagé par Giustiniani fait écho à une résurgence du sujet dans la littérature contemporaine. Le traitement de Cupidon au sortir de l'enfance fait écho à la production de Caravage à ses débuts à Rome. Le traitement réaliste des plis du ventre et du visage de l'Amour sont caractéristiques de son art au même titre que cet emploi dramatique d'un éclairage latéral modelant le corps nu en clair-obscur.

Le fond neutre et sombre met davantage en évidence la silhouette et la position du modèle. Les instruments de musique, les partitions et autres objets négligemment jetés à terre évoquent peut-être les passions et centres d'intérêt du commanditaire. Le regard taquin du jeune garçon nous invite à méditer sur l'amour et les vanités du monde évoquées en partie basse. Le sourire moqueur de Cupidon pourrait aussi se référer à la tradition philosophique antique, tout particulièrement à la figure de Démocrite qui se moque de l'humanité et de ses prétentions vaines. Giustiniani n'y serait en tout cas pas indifférent comme le confirme sa commande d'une série de tableaux sur la vie de philosophes antiques.

Recontextualisée, cette œuvre révèle ainsi le lien de Caravage avec les milieux érudits d'Italie et l'importance des références intellectuelles et parfois artistiques dans ces tableaux. Elle donne à voir un génie beaucoup plus complexe que cet "esclave de la nature" décrit par Bellori.