

Université de Montréal

*Le Caravage en représentation :
Continuités et ruptures d'un discours biographique*

par
Marie Carrier-Corbeil

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade
Maître ès arts (M.A.)
en histoire de l'art

Août 2013
© Marie Carrier-Corbeil

CHAPITRE 1 : LE CARAVAGE DANS LA LITTÉRATURE

À son décès en 1610, le Caravage lègue un immense héritage artistique mais bien peu de documentation sur sa propre personne. De nos jours, sa vie nous est principalement connue par des actes judiciaires et des biographies du XVII^e siècle, notamment celles de Giovanni Baglione (1642) et de Gian Pietro Bellori (1672). Ces écrits contribuent à définir le Caravage comme un artiste maudit ce qui influence son historiographie. L'objectif de ce chapitre sera d'observer l'importance de ces écrits au sein de la production littéraire de l'époque afin de déterminer dans quelle mesure ils s'inscrivent dans une tradition biographique qui reprend des *topoi* pour mieux s'en dissocier. Il sera ensuite question d'étudier ces vies d'artistes en tant que modèles rhétoriques. Il en émerge une image du peintre qui répond à des conflits personnels, à la volonté d'opposer des styles artistiques et à un besoin d'opérer une classification de l'histoire de l'art. Dans quelle mesure la perception du Caravage est-elle originale à son époque ? Pour tenter de répondre à cette question complexe, nous observerons la constitution des vies d'artistes à partir du XVI^e siècle et tout particulièrement les écrits de Giorgio Vasari, qui constitueront un point de comparaison avec les récits étudiés. Les rivalités entre artistes seront ensuite analysées dans leur contexte social et littéraire, car elles contribuent à l'établissement d'une tradition biographique « non-exemplaire » qui caractérise aussi le Caravage.

1. Le Caravage : Entre réalité historique et construction mythique.

1.1 Les données historiques

Michelangelo Merisi naît en 1571. Il grandit à Caravaggio, un village duquel il prendra le nom. À treize ans, il se rend à Milan pour débiter son apprentissage au sein de l'atelier de Simone Peterzano, un peintre maniériste. Il se rend à Rome en 1592 où il vit des débuts difficiles. Il se fait connaître comme peintre de fleurs et de fruits au service du peintre Cavalier d'Arpin. Durant cette période, il réalise également des scènes de genre de petit format destinées au marché. Sa renommée s'accroît considérablement au fil des années et il se voit attribuer des commandes prestigieuses pour les églises de Saint Louis-

des-Français et Santa Maria del Popolo. Le Caravage a de fréquents démêlés avec la justice et sa carrière romaine prend brusquement fin en 1606 alors qu'on le reconnaît coupable du meurtre de Ranuccio Tomassoni au cours d'un duel à l'épée. Il est probable que les deux hommes se connaissaient, Ranuccio protégeant les intérêts financiers de la courtisane Fillide Melandroni qui fut modèle pour le peintre (Puglisi, 2005 : 257). Les dernières années de l'artiste sont particulièrement mouvementées. En fuite, il se rend à Naples, Malte et Syracuse. Il décède en 1610 à Porto Ercole. Les biographes suggèrent qu'il aurait pu tenter de retourner à Rome suite à des rumeurs d'absolution papale pour son crime, ce qui l'aurait encouragé à mettre fin à son exil. Ces données biographiques nous sont connues par des documents d'archives redécouverts au début du XXe siècle qui, tout comme les premières biographies, marquèrent profondément la réception du corpus.

1.2 La caractérisation du style par la biographie

La littérature sur le Caravage est très vaste et dans le cadre restreint de ce travail nous avons choisi de nous intéresser particulièrement aux récits de Baglione et de Bellori, de par leur influence historique et la similitude des récits tant dans la structure que dans le contenu. Il est ici essentiel de considérer que les *Vies* de Baglione paraissent en 1642 et que l'ouvrage de Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, est quant à lui publié en 1672. Bellori ne rencontra ainsi jamais le Caravage et une part de son récit est fortement inspirée par l'écriture de Baglione, de même que par des témoignages de seconde main².

Philip Sohm affirme qu'une association du réalisme au « matérialisme pictural » est manifeste dans le récit de Baglione ainsi que celui de Bellori. Cette idée est implicite dans la narration des biographies par la suggestion que le décès du peintre a été précipité par son mode de vie instable et son attachement aux biens terrestres (Sohm, 2002 : 455). Les deux auteurs relatent en effet que le Caravage décède sur une plage, frappé par une lumière intense et provoquant une forte fièvre. Il aurait marché en vain sur le rivage en tentant de récupérer ses effets personnels suite à une arrestation injustifiée durant laquelle

² Bellori écrit une préface à une édition de l'ouvrage de Baglione publiée en 1642 ce qui démontre l'influence de ses écrits sur sa propre pratique (Donahue, 1945 : 113).

les autorités l'auraient confondu avec un détenu en cavale. On peut chercher une signification métaphorique à cette anecdote: l'objet de cette quête est donc de se réappropriier des objets simples auxquels l'artiste accorde de la valeur. De la même manière, Bellori critique le style du Caravage influencé largement par l'imitation de la nature et dont la représentation des objets sur la toile serait réalisée sans une sélection des parties les plus belles (Langdon, 2005 : 90). Il prône ainsi une idéalisation des formes tendant vers un idéal de beauté classique³. En des termes très semblables à ceux utilisés par Baglione (Langdon, 2002 : 49), il reproche au Caravage une mauvaise influence auprès de la nouvelle génération d'artistes. En prônant une saisie du motif sur le vif, les peintres auraient tendance à reproduire le modèle servilement, sans considération intellectuelle et réelle maîtrise du dessin. Il écrit :

«Tanto che li pittori allora erano in Roma presi dalla novità, e particolarmente li giovani concorrevano a lui e celebravano lui solo come unico imitatore della natura, e come miracoli mirando l'opere sue lo seguitavano a gara, spogliano modelli ed alzando lumi; e senza più attendere a studio ed insegnamenti, ciascuno trovava facilmente in piazza e per via il maestro e gli esempi nel copiare il naturale, La qual facilità tirando gli altri, solo i vecchi pittori assuefatti alla pratica rimanevano sbigottiti per questo novello studio di natura, né cessavano di sgridare il Caravaggio e la sua maniera, divulgando ch'egli non sapeva uscir fuori dalle cantine, e che, povero d'invenzione e di disegno, senza decoro e senz'arte, coloriva tutte le sur figure ad un lume e sopra un piano senza degradarle. » (Bellori, 1976 : 217-218)⁴.

Bellori considère ainsi que l'inspiration de l'artiste est obtenue par l'observation de la nature dont il retient les éléments les plus parfaits, un schéma qui ne correspond pas au processus créatif qu'il reconnaît chez le Caravage (Donahue, 1945 : 109). Nous constatons ici une adéquation entre le traitement d'anecdotes biographiques et la critique d'art. Dans les récits de Bellori et de Baglione, les deux aspects sont indissociables et contribuent à forger une image de l'artiste caractérisant son tempérament de même que ses accomplissements professionnels. Bellori exprime un intérêt pour l'étude des traits

³ Dans son article «Bellori's 'Old Lady' : on Informed Versus Uninformed Criticism», Livio Pestilli rappelle que pour Bellori cette notion de beauté idéale ne peut être comprise que par les gens cultivés, le simple public ne pouvant apprécier que les apparences de la peinture (Pestilli, 2010 : 393).

⁴ «Si bien que les peintres étaient alors, à Rome, séduits par cette nouveauté; les jeunes en particulier accouraient vers lui et le célébraient comme le seul imitateur de la nature; et admirant ses œuvres comme autant de miracles, ils rivalisaient d'ardeur à le suivre, dévêtant eux aussi leurs modèles et élevant leurs lampes. Négligeant étude et enseignements, chacun trouvait facilement dans les rues un maître et des exemples pour copier le naturel. Une telle facilité en attirait d'autres, et seuls les vieux peintres accoutumés à peindre selon les formules consacrées demeuraient interdits devant cette nouvelle étude de la nature : ils ne cessaient de dénigrer le Caravage et sa manière, répétant en tous lieux qu'il ne savait pas sortir des caves et que, pauvre d'invention et de dessin, sans noblesse et sans art, il peignait toutes ses figures sous une chandelle et sans les dégrader.» (Bellori, 1991 : 18-20)

physiques d'un individu dans l'analyse de la personnalité. Il décrit les cheveux et les yeux noirs du Caravage qu'il compare au clair-obscur des tableaux: «Tali modi del Caravaggio acconsentivano alla sua fisonomia ed aspetto : era egli di color fosco, ed aveva foschi gli occhi, nere le ciglia ed i capelli; e tale riuscì ancora naturalmente nel suo dipingere.» (Bellori, 1976 : 232)⁵. Ernst Kris et Otto Kurz, dans leur ouvrage *Le mythe de l'artiste*, établissent que des analogies sont régulièrement utilisées dans les biographies de l'époque entre la vie quotidienne des artistes et leurs œuvres (Kris et Kurz, 1987 : 159). Rudolf et Margot Wittkower soulignent également que la pensée néoplatonicienne valorise la beauté du corps humain en tant que reflet de l'âme ce qui se traduit, par extension, dans la réalisation de l'ouvrage de l'artiste (Wittkower, 2000 : 116-117). Le ténébrisme des tableaux de Caravage se trouve ainsi fortement caractérisé par des anecdotes biographiques qui sont reliées à son mode de vie instable et criminel ce qui vient, en quelque sorte, marquer négativement son corpus peint.

Ces stéréotypes sont exploités pour forger une conception du Caravage et de son style au sein d'un récit historiographique. Il s'agira maintenant d'observer dans quelle mesure ces vues s'inscrivent dans une tradition large de vies d'artistes découlant de la tradition inspirée des *Vies* de Vasari et comment elles s'en dissocient pour caractériser une nouvelle pratique artistique considérée comme révolutionnaire.

2. La tradition des *Vies* d'artistes

Les biographies des XVI-XVIIe siècle ont souvent été utilisées en tant que sources primaires pour donner des indications sur la datation des tableaux et la carrière des artistes. Bien que certaines informations historiques soient fondamentales à l'étude des œuvres, il est néanmoins essentiel de prendre conscience de la forme que prennent ces textes, du public visé et de leur dimension rhétorique. Ces récits sont des œuvres à part entière, ayant recours à des procédés littéraires et à une trame narrative. Les *Vies* d'artistes de l'époque n'ont pas uniquement une visée historique, d'où la complexité de leur étude. Nous pouvons néanmoins en dégager des principes permettant d'observer

⁵ «La manière du Caravage était en accord avec sa physionomie et son aspect : il était sombre de peau, et avait les yeux sombres, les cils et les cheveux noirs; et tel il apparut naturellement dans sa peinture.» (Bellori, 1991: 47)⁵.

l'établissement d'une tradition littéraire dans laquelle les biographies du Caravage s'insèrent. Le modèle vasarien sera ici pris en considération pour son influence dans le développement de la discipline et également comme point de comparaison avec les récits étudiés.

Vasari et l'écriture de l'histoire de l'art

La publication en 1550 des *Vies des plus excellents architectes, peintres et sculpteurs italiens de Cimabue à nos jours* est fondatrice de la tradition des biographies d'artistes. Vasari, par cette véritable synthèse de la production de l'époque, tente d'établir un système cohérent par lequel expliquer le développement des arts et leur progression. Comme l'a remarqué Patricia Rubin, ce processus s'établit, selon la division du texte, en trois temps (Rubin, 1995). Il y a d'abord l'enfance de l'art, située vers 1300, où le créateur développe ses aptitudes manuelles et intellectuelles. Vient ensuite le deuxième âge caractérisé par la maîtrise de l'illusionnisme et de l'imitation de la nature. Cette phase de transition est marquée par la production de Donatello, qui démontre une évolution des arts tendant vers une maîtrise parfaite. Finalement, le troisième âge correspond à la période moderne et marque l'atteinte de la perfection avec les chefs d'œuvre de Raphaël et de Michel-Ange. L'histoire de l'art est donc considérée en tant que processus de perfectionnement technique dont l'apogée est située au XVI^e siècle. Vasari considère que l'individu a son caractère et son identité propre tout en insérant ses biographies dans une série de manière à mettre en valeur la notion de progrès des arts (Guercio, 2009 : 26-27). Claude-Gilbert Dubois remarque que s'établit au sein du récit vasarien une relation entre l'artiste et la collectivité et que celle-ci est représentée dans les œuvres décrites afin d'appuyer la structure argumentative du récit (Dubois, 2001 : 86).

Vasari, toscan d'origine, reçoit son éducation auprès de l'humaniste Pollastrino. Il devient ensuite précepteur d'Hippolyte et d'Alexandre de Médicis. Il fuit la Florence en 1527 lors de la septième guerre d'Italie. Il a ainsi l'occasion de voyager et de se rendre à Rome où il demeure plusieurs années. Dans son récit, les foyers artistiques sont groupés en fonction de l'emplacement géographique et du style (Mayer, 1995 : 65). L'appartenance florentine de Vasari marque sa conception de la beauté qui privilégie le *disegno*, une valorisation du dessin et de la ligne comme témoignages de l'activité

intellectuelle de l'artiste. Cette prédilection dont témoigne l'ouvrage est contestée à la fin du XVI^e siècle notamment par Agostino Carracci et le Greco qui défendaient l'art vénitien en privilégiant l'usage du coloris (Hochmann, 1988 : 65).

L'originalité de cette publication est de traiter des arts visuels. Longtemps considérés comme des artisans relevant de guildes, les peintres, sculpteurs et architectes avaient au Moyen-Âge un statut social peu élevé. Catherine Sousloff considère que les vies de poètes écrites à cette période et présentant les individus comme modèles exemplaires à imiter a pu être un archétype significatif pour Vasari (Sousloff, 1990 : 158). Ce dernier innove toutefois par rapport à ce prototype en choisissant de ne pas séparer ses commentaires sur la vie et l'œuvre du peintre. Le jugement esthétique de l'auteur peut ainsi cohabiter avec des éléments biographiques et factuels.

En ce qui concerne l'écriture elle-même, un défi de taille se pose pour Vasari : décrire un objet d'art à caractère visuel à l'aide de mots. On définit par *ekphrasis* une description visant à rendre compte des intentions de l'artiste lors de la réalisation de son œuvre (Alpers, 1960 : 193). L'idée du créateur est donc ce qui intéresse principalement l'auteur, l'apparence de l'objet est secondaire dans l'explication (Michel, 1998 : 45). Il s'agit donc d'un procédé qui n'a pas de fondement purement objectif et qui ne devrait pas être considéré comme tel par les études actuelles. Giovanni Careri mentionne qu'il est difficile d'étudier simplement la dimension littéraire des écrits sur l'art car la description d'une œuvre ne peut être réellement comprise qu'en présence de l'objet véritable ou de sa reproduction (Careri, 1997 : 13). Cette relation unissant le texte à l'objet est particulièrement riche en regard de la comparaison par Léonard de Vinci de la puissance de l'expression picturale et de celle que comporte la rhétorique de l'écriture (Alpers, 1960 : 199). L'auteur doit, par exemple, décider des éléments dont il souhaite traiter, de l'ordre dans lequel il souhaite le faire et des détails sur lesquels il souhaite insister (Fowler, 1991 : 29). Nous percevons donc une appropriation et une interprétation des intentions de l'artiste de la part de Vasari ce qui lui permet d'établir un système cohérent en fonction de critères stylistiques précis.

Si la publication des *Vite* est un succès commercial, peu d'ouvrages sur l'art sont toutefois publiés de 1590 et 1640. Walter Friedlaender explique cette faible demande du marché par les intérêts des connaisseurs qui auraient été davantage intéressés par les

problèmes pratiques auxquels faisaient face les peintres dans l'exécution de leurs œuvres que de la théorie de l'art à proprement dit et accessible sous forme littéraire (Friedlaender, 1955 : 50).

3. Les biographies de Caravage : Continuités et ruptures de *topoi* littéraires

3.1 L'influence de l'Antiquité

L'héritage littéraire dont héritent Baglione et Bellori est largement tributaire de l'intérêt des humanistes pour la culture classique comme en témoigne l'œuvre de Vasari. Ce dernier puise de l'information biographique de d'autres textes - pensons notamment à ceux de Lorenzo Ghiberti et Cristoforo Landino -, mais force est de reconnaître que les récits antiques contribuent largement à l'élaboration de ses *Vies* par la reprise de *topoi* et le recours à l'*ekphrasis*. Cette influence est déjà perceptible dans l'écriture de Pétrarque dont l'ouvrage *De Viris Illustribus* débuté en 1337 constitue une première tentative littéraire de faire revivre le genre de la biographie antique. Cette œuvre s'appuie particulièrement sur le récit de la vie d'Auguste de Tite-Live en présentant les hauts faits de la vie de capitaines de l'histoire de Rome (Eichel-Lojkine, 2001 : 31). Les écrits de Pétrarque sont largement popularisés au sein des milieux humanistes du XVe siècle et témoignent d'un intérêt profond pour la redécouverte d'une culture disparue. Un phénomène d'émulation avec les auteurs gréco-romains se met en place par la forme donnée au texte biographique qui s'inspire largement de la rhétorique classique. À cette époque, certains *topoi* trouvent également leur origine dans la poésie (Curtius, 1986 : 153). De plus, le contenu narratif reprend des informations historiques sur des personnages célèbres de même qu'une visée morale qui constitue un modèle exemplaire pour le lecteur. Patricia Eichel-Lojkine a également proposé que le choix effectué par Vasari de présenter l'histoire de l'art en trois âges a pu être encouragé par la structure narrative de l'*Anacyclosis* de Porphyre redécouvert à la Renaissance (Eichel-Lojkine, 2001 : 299).

Bellori est quant à lui secrétaire particulier du cardinal Francesco Angeloni et fréquente le cercle de l'antiquaire Leonardo Agostini (Hansmann, 1996 : 129). De par

son érudition, il devient surintendant des antiquités de Rome sous les règnes de Clément X (1670-1676) et d'Alexandre VIII (1689-1691). Il est également antiquaire et responsable des médailles de la reine Christine de Suède. Bellori met ainsi ses connaissances des sources littéraires antiques au profit de son propre récit en reprenant la devise de Philostrate établissant que les arts visuels doivent d'abord représenter l'action et les émotions (Hansmann dans Bell et Willette, 2002 : 225). Ainsi, Bellori compare le Caravage au sculpteur Déméter dont les réalisations sont valorisées par Pline l'Ancien pour une imitation jugée exacte du modèle. Le réalisme des tableaux de Caravage est ainsi implicitement mis en valeur par cette anecdote. Bellori le compare également au peintre grec Eupompos qui suggérait à ses élèves de peindre ce qu'ils voyaient comme ils l'observaient. De même, le Caravage pointe la rue lorsqu'on lui demande qui est son modèle (Puglisi dans Warwick, 1996 : 86). Denis Ribouillault insiste dans une étude récente sur le discours théorique sous-tendu par cet épisode littéraire, l'artiste réalisant son apprentissage par le contact de la nature plutôt que par une synthèse des traditions artistiques antérieures (Ribouillault, 2009 : 8). Dans son mémoire de maîtrise, Marie-Josée Pinard associe, quant à elle, le Caravage à Lysippe, l'élève d'Eupompos qui suivit ses enseignements naturalistes (Pinard, 1996 : 86). Cette utilisation de *topoi* antiques permet donc d'établir l'importance historique du Caravage en l'associant à une lignée illustre d'artistes. Grâce à cette reconnaissance, on opère également une distinction avec les pratiques académiques courantes. Cette caractérisation permet à Bellori d'élaborer des remarques théoriques sur les œuvres marquantes de la production du Caravage tout en critiquant son style et sa méthode.

3.2 La forme du récit

Les récits de Baglione et de Bellori adoptent des schémas narratifs semblables en rapportant peu d'informations sur la jeunesse du Caravage. Ils décrivent ensuite son arrivée à Rome, l'obtention des grandes commandes, puis le meurtre et le décès en exil. Le tout est réalisé de manière chronologique, entremêlant des anecdotes biographiques aux descriptions d'œuvres et à des éléments de critique d'art. Il y a ici une forme de continuité avec les vies de Vasari dans la manière de présenter les artistes et d'organiser les idées maîtresses du texte. Tout comme lui, les biographes du Caravage n'établissent

pas de hiérarchie entre les médiums de la peinture, de la sculpture et de l'architecture. Ils n'intègrent toutefois pas l'idée de progrès des arts à leurs récits respectifs (Cotensin, 2006 : 100).

Bellori s'éloigne de l'ekphrasis traditionnelle pour réaliser des descriptions d'œuvres plus systématiques en traitant par exemple de la composition, des couleurs et du style (Hansmann, 1996 : 134). Il vise ainsi à offrir un panorama de la production romaine de son temps. L'approche de Bellori est plus restreinte que celle de Baglione, ne choisissant que quelques artistes de son époque et les élevant au rang de modèles exemplaires. Ces derniers sont présentés de manière plus ou moins chronologique, l'ouvrage débutant avec la vie d'Annibal Carrache et se terminant avec celle de Nicolas Poussin (Hansmann, 1996 : 128). Dans ses *Vies*, Vasari tente quant à lui de réaliser une synthèse plus vaste de l'histoire de l'art tant antérieure que contemporaine en rédigeant les biographies de plus de cent-cinquante artistes.

4. La biographie non-exemplaire : Le Caravage, anti-Michel-Ange ?

Vasari décrit Michel-Ange comme une figure christique, alors que Baglione et Bellori insistent sur la gravité morale de la vie de Caravage. Penchons-nous maintenant sur ces deux biographies afin d'observer quels *topoi* sont mis en scène par ces récits, à quelles fins ils sont intégrés à un discours de critique d'art et quelle fut leur incidence sur l'historiographie.

Michel-Ange est présenté par Vasari comme un sauveur de l'art. Dieu l'aurait envoyé sur terre pour tirer l'humanité de ses erreurs, « éloignée du vrai comme la lumière des ténèbres » (Vasari, 1568). Comme le remarque Johanne Lamoureux, il est ainsi présenté comme un nouvel Adam dans une mise en scène de la création du monde qui rappelle celle du décor peint de la chapelle Sixtine (Lamoureux, 1998 : 188). Ce destin divin est également scellé par son lieu de naissance, près de la montagne de la Vernia, où Saint François d'Assise avait reçu ses stigmates (Ladis, 2008 : 95). Cette prédisposition se caractérise par le don artistique. Sa nourrice, issue d'une famille de maçons, l'aurait allaité et lui aurait transmis de cette manière l'aptitude du ciseau et du travail de la pierre (Koch, 2006 : 374). Jeune garçon, il ne reçoit aucune éducation précise, réalisant des

croquis d'antiques dans le jardin de Lorenzo de Médicis. Le sculpteur florentin Bertoldo qui aurait été le maître des lieux pourrait y avoir introduit Michel-Ange à l'art de Donatello. Il s'agit d'un contexte privilégié pour l'artiste où il peut s'approprier la connaissance de la sculpture antique de même que celle de grands prédécesseurs. Nous percevons dans ce récit caractérisant le développement artistique de Michel-Ange l'idée de progression : bébé, le nourrisson comble ses besoins par un lait fortifiant son talent. Devenu jeune homme, l'artiste entre en contact encore plus étroit avec la nature qui devient lieu de savoir et d'apprentissage. La forme adoptée dans l'écriture de la vie de Vasari correspond à celle de l'ouvrage lui-même présentant le développement des arts comme évolution et atteinte de la perfection des formes. Ce schéma correspond à un cycle évolutif : naissance, croissance et maturité⁶.

Tout comme Vasari, Bellori introduit le Caravage en omettant de mentionner son passage dans l'atelier de Peterzano et insiste sur son talent inné à imiter la nature. La structure narrative du texte est toutefois très différente, la biographie du Caravage insistant sur la déchéance de l'artiste suite au meurtre du jeune Ranuccio Tomassoni ce qui met fin aux grandes commandes romaines et provoque la fuite de la ville. Cet événement est donc utilisé comme marqueur narratif et symbolique. En tuant Tomassoni, le Caravage détruit également une part de lui-même par la gravité de son geste. Si Michel-Ange, de par sa vie exemplaire et l'évolution de son art atteint la perfection, le Caravage, par l'instabilité de son caractère, ne peut y prétendre.

Certains traits de personnalité sont familiers dans les biographies des deux artistes, dont le caractère solitaire et bourru. Michel-Ange et le Caravage n'auront pas d'élèves, au contraire de Raphaël et d'Annibal Carrache qui formeront les prochaines générations de peintres. Loin d'être simplement des constatations anecdotiques ou historiques, ces données influencent la perception des peintres en indiquant leur peu de volonté à transmettre leur savoir aux générations suivantes. Kris et Kurtz remarquent que pour le spectateur, le mystère de l'œuvre d'art est souvent associé à l'esprit et à la personnalité de son créateur (Kris et Kurtz, 1987 : 159). Dans ce contexte historiographique, il est donc

⁶ La conception de l'art comme imitation parfaite de la nature permet d'établir un critère d'excellence au sein des premiers ouvrages théoriques et biographiques en histoire de l'art à la Renaissance. Le processus de création de l'œuvre est toutefois peu commenté avant Vasari (Bartuschat, 2002 : 2).

compréhensible d'observer Vasari valoriser la tradition artistique florentine, comme Bellori insister sur l'héritage du modèle académique romain.

Une différence de taille s'impose entre les deux biographies : la qualité morale. Vasari identifie Michel-Ange comme le dieu de la trinité artistique par la maîtrise de la peinture, de la sculpture et de l'architecture (Goffen, 2004 : 145). Malgré une personnalité antisociale, nous constatons l'utilisation du terme «divin» pour qualifier à la fois sa personne et son style (Rubin, 1995 : 298)⁷. L'influence de l'hagiographie est ici perceptible dans l'utilisation du langage caractérisant les artistes ainsi que comme modèle honorifique (Delbeke, Levy et Ostrow, 2007 : 35). Vasari insiste ici sur le don de l'artiste qui se distingue du savoir-faire acquis par l'apprentissage au sein d'un atelier (Emison, 2004 : 50). Selon Max Milner, cette caractérisation est aussi établie en fonction de la capacité de créer de l'artiste qui à l'image de Dieu doit donner vie aux figures (Milner, 1991 : 97). Cette analogie est déjà évoquée au Moyen-Âge, Dieu le père étant perçu comme architecte de l'univers (Wittkower, 2000 : 123)⁸. Il y a également volonté d'établir que la qualité morale de l'individu n'est pas seulement déterminée par son caractère, mais également par ses actions. Michel-Ange est donc présenté par Vasari comme un homme qui renonce au confort physique et aux plaisirs matériels. Cette conception marque doublement l'historiographie par l'étude de la correspondance de l'artiste où il exprime la fatigue extrême et la douleur du corps provoquée par le travail à la chapelle Sixtine. Si Michel-Ange reçoit de dieu le don de créer, Bellori insiste au contraire sur le caractère criminel du Caravage et sur la cruauté de son geste envers Tomassoni, jeune homme de bonne famille⁹. Cette disposition jumelée au caractère instable de l'artiste amène des cycles de création intenses que l'on pourrait qualifier de destructeurs. Si Bellori reconnaît des qualités stylistiques à l'œuvre du Caravage, il ne

⁷ Il est essentiel ici de considérer que Vasari rencontre Michel-Ange dans les années 1540. La deuxième édition de ses vies est donc écrite en partie en réaction à la biographie de l'artiste par Condivi, un témoignage qui prend une valeur autobiographique (Mayer, 1995 : 68).

⁸ Milton Nahm note une contradiction dans cette manière de concevoir l'artiste qui dans l'imaginaire transcende les lois naturelles par la liberté associée au travail de création et s'élève au statut de divin alors que les croyances théologiques de l'époque honorent la soumission du fidèle à dieu.

⁹ Le cardinal de Modène de même que Mancini rapportent quant à eux que Tomassoni initia l'attaque et que le Caravage fut contraint de répliquer par légitime défense (rapporté par Puglisi, 2005 : 257). Il fut notamment gravement blessé à la tête.

peut s'empêcher de regretter la mort d'un artiste si prometteur qui aurait eu davantage à accomplir.

Si Michel-Ange est divin, le Caravage est-il l'antéchrist ? Il est du moins qualifié comme tel par Vincente Carducho dans son *Dialogue de la peinture* publié en 1633 à Madrid (rapporté Ebert-Schifferer : 23). Dans son ouvrage, Bellori présente quant à lui douze personnalités, onze artistes caractérisés comme de braves hommes et le Caravage dont le mode de vie est grandement critiqué. Philip Sohm suggère que cette donnée n'est pas anodine et qu'il est possible qu'elle recouvre une analogie biblique. Le Christ avait en effet douze apôtres qui lui étaient tous fidèles, sauf Judas qui renie sa confiance. Si cette comparaison est exacte, le Caravage peut ainsi être considéré comme un traître car Bellori juge qu'il renie la grande tradition artistique qui l'a précédé (Sohm, 2002 : 254).

Un rapport fascinant d'émulation et de distanciation biographique s'établit ainsi avec la figure de Michel-Ange. Le prénom « Michelangelo », commun aux deux artistes, est mentionné par les biographies de l'époque mais dans le corps du texte, on indique parfois « Caravaggio ». Bellori note que ses proches l'appelaient ainsi (Langdon, 2005 : 63). Un document rédigé par l'ordre des chevaliers de Malte désigne toutefois le Caravage comme « Magnificus Michael Angelus » (Wittkower, 2000 : 230). De même, Marzio Milesi compose huit vers en l'honneur du Caravage qui intègrent des variations de son prénom telles « angel humano » et « angelico pittore » (Couëtoux, 1996 : 41). Le prénom peut être attribué à la date de naissance de l'artiste, le 29 septembre, fête de Saint Michel Archange (Spike, 2001 : 16). Une ambivalence peut ainsi être ressentie par l'artiste et le public et elle sera fortement travaillée par l'historiographie du XXe siècle (Hibbard, 1983 : 154). Au fur et à mesure que sa carrière progresse, Michelangelo Merisi se crée ainsi une identité propre et distincte de son célèbre prédécesseur.

Dans une biographie récente, Gilles Lambert insiste sur les origines non-nobles du Caravage pour expliquer son comportement tourmenté. Il rapporte que le père du peintre, Fermo, se serait suicidé en se jetant dans un lac, des pierres dans les poches (cité par Cruxên, 2005 : 135). La présence d'un crucifix retrouvé sur sa dépouille aurait, selon l'auteur, permis l'organisation d'une cérémonie religieuse. Se donner la mort était à l'époque considéré comme un péché grave interdisant la rédemption du défunt. Ces données sont incluses dans le récit de Lambert et présentées comme des faits. Toutefois,

des documents d'archive tendent à prouver que le père et le grand-père du Caravage décèdent au cours de l'épidémie de peste s'abattant sur Milan en 1576. Cette présentation romancée de la jeunesse de l'artiste par l'historiographie moderne est donc mise au service d'un discours justifiant la singularité de sa biographie. Dans la même lignée, Andrew-Graham Dixon propose qu'enfant, le jeune Caravage a pu se construire une identité démoniaque pour se démarquer de son frère aîné qui était prêtre, une absence de modèles masculins signifiants en étant la cause. (Graham-Dixon, 2010 : 58). Cette anecdote est inspirée du récit de Mancini qui déclare que le Caravage aurait renié son frère lui rendant visite alors qu'il était au service de Del Monte :

«Torna il prete doppo i tre giorni, e trattenuto dal Cardinale fa chiamar Michelangelo, e mostrandoli il fratello, disse che non lo conosceva nè essergli fratello. Onde il povero prete, intenerito, alla presenza del Cardinale, gli disse : «Fratello io son venuto tanto da lontano sol per vedervi, et havendovi visto ho ottenuto quello che desiderava, essendo io in stato, per gratia di Dio, come sapete, che non ho bisogno di voi nè per me nè per i miei figli, ma si ben per i vostri, se Dio m'havesse concesso gratia di farvi accompagnare e vedervi successione. Dio vi dia da far bene come io ne' miei sacrificj pregarò Sua Divina Maestà et il medesimo so che farà vostra sorella nelle sue pudiche e verginali orationi ». Nè si movendo Michelango a queste parole di ardente e scintillante amore, si partì il buon sacerdote senza haver dal fratello un buon viaggio a Dio. ¹⁰» (cité dans Hibbard, 1983 : 348-349).

Ce reniement cruel vise ainsi à convaincre le lecteur de l'immoralité et du manque de compassion du Caravage. Les historiens de l'art tendent à répéter cette anecdote ce qui permet d'observer la persistance de *topoi* du XVIIe siècle sur l'imaginaire collectif actuel et sur un processus d'identification de l'artiste au diable déjà en place à son époque.

Il nous semble qu'en réalisant une opposition biographique construite entre les artistes, en faisant du Caravage un anti-Michel-Ange, on ne s'intéresse pas tant à leurs personnalités qu'à la caractérisation de leurs styles. Le réalisme caravagesque est souvent décrit en relation à des objets de la vie quotidienne et à la représentation des apparences

¹⁰ «Après trois jours, le prêtre est revenu et a été reçu par le cardinal qui a fait chercher Michel-Ange. À la vue de son frère, il a déclaré qu'il ne le connaissait pas et qu'il n'était pas son frère. Ainsi, en présence du cardinal, le pauvre prêtre dit tendrement : «Mon frère, je suis venu de loin pour vous voir, et donc j'ai réalisé mon désir ; comme vous le savez, dans ma situation, Dieu merci, je n'ai pas besoin de vous pour moi-même ou pour mes enfants, mais plutôt pour vos propres enfants si Dieu vous donne la bénédiction du mariage et de voir à votre succession. J'espère que Dieu vous fera du bien et je vais prier Sa Majesté au cours de mes services, comme le fera votre sœur dans ses prières vierges et chastes.» Mais Michel-Ange n'a pas été touché par les mots ardents et stimulants de l'amour de son frère et le bon prêtre est parti sans même un au revoir. »

(Olson, dans Warwick : 71). Cet attachement au transitoire est ainsi opposé par l'historiographie à l'idéalisation et à l'éternel. En qualifiant de « faux miracles » les détails illusionnistes du Caravage, John T. Spike identifie la perception de son art comme déchéance et perte (T. Spike, 2001 : 13). En revanche, Michel-Ange atteint la perfection de l'art selon Vasari.

Dans son article «The Destruction of Painting : an Art History for Art that resists History», Itay Sapir indique que Poussin appréhende la fin de l'art, le ténébrisme ne correspondant pas aux critères stylistiques de la Haute-Renaissance (Sapir, 2005-2006 : 68). Le Caravage aurait ainsi voulu « détruire la peinture », une opposition artistique ainsi traduite par Louis Marin « Noblesse ou vérité, le sujet ou le naturel. Et surtout, l'un, la Théorie, la contemplation; l'autre, le regard, la vue, l'œil. » (Marin, 1977 : 14).

James Clifton explique que cette crainte de déclin est déjà présente au XVI^e siècle, Vasari ne pouvant concilier la dynamique du progrès artistique, dont la compétition est un facteur d'émulation important, et l'atteinte de la perfection. Il insiste ainsi sur la détérioration des relations entre artistes, incapables de surpasser la production de Michel-Ange en termes de beauté esthétique (Clifton, 1996 : 37). L'émulation n'est plus considérée sainement, mais en terme d'envie ce qui a une répercussion négative dans la pratique même des arts. L'historiographie oppose également Michel-Ange et le Caravage pour indiquer une rupture artistique vécue négativement et ce bien qu'ils possèdent des traits de caractère communs.

5. Le Caravage et Annibal Carrache

5.1 Sous la plume de Bellori : Divergences biographiques

Dans ses *Vies*, Bellori définit les nouveaux genres artistiques et valorise le travail des académies en réalisant une synthèse de l'art antique, des traditions régionales et de l'héritage des grands maîtres. Annibal Carrache représente donc dans ce récit un modèle moral et artistique. Il s'agira ici de réfléchir à la fonction des stéréotypes utilisés et d'observer leur mode opératoire sur le lecteur.

Carrache est d'abord présenté comme un honnête homme. Bellori raconte qu'un jour, alors qu'il se rendait à Rome, le jeune homme est témoin d'un vol. Les campagnes étaient

dangereuses à l'époque. Déjà virtuose, il réalise un portrait du brigand à l'intention de la police, ce qui permet de le faire arrêter (Engass, 1968 : 7). Cet épisode n'est pas sans rappeler la parabole biblique du bon samaritain, offrant du vin et de l'huile à un homme s'étant fait dérober ses biens puis lui offrant de voyager sur le dos de son chameau. Tout comme le Christ qui est un modèle de générosité et de vertu, Annibale utilise son don pour le portrait afin de restaurer la justice. Cet épisode rappelle la rédemption de l'homme par dieu qui se sacrifie pour son peuple. Si l'on considère que Bellori s'est inspiré de ce récit, on peut établir que le rôle historique et artistique attribué à Annibal est d'assurer la restauration de l'art suite à une période de déclin de la production artistique (Goldstein, 1998 : 257). La biographie du Caravage joue ici un rôle central dans le déroulement narratif de l'ouvrage, car le manquement au décorum reproché à sa production de même que les faibles préoccupations pour la représentation de l'action amènent Bellori à justifier une fin imminente de l'art (Raben, 2006 : 140). Le Caravage est quant à lui défini en fonction de son meurtre ce qui le contraint à renoncer au prestige de sa carrière romaine. Si on reconnaît aux deux peintres un grand talent, on insiste sur leurs tempéraments opposés qui sont ici intimement liés à leurs parcours de vie et à leurs carrières.

Le statut social est également un enjeu important. Si Carrache et le Caravage ont en commun d'être issus de milieux modestes, la recherche d'ascension sociale se réalise de manière diamétralement opposée dans le récit. Lorsqu'il est arrêté pour port d'arme, Annibal ne mentionne pas son appartenance à la maison Farnèse, ce qui pourtant aurait pu lui éviter une procédure judiciaire. Le Caravage, se retrouvant dans la même situation, indique clairement ses relations à Del Monte. Carrache est décrit comme humble, ne recherchant pas la compagnie des puissants. Il aurait même refusé de recevoir Scipione Borghese à son atelier (Engass, 1968 : 59)¹¹. Ce mépris des riches pourrait s'expliquer selon de nombreux biographes par le mauvais traitement reçu lors de la réalisation de la galerie Farnèse. Annibal était en effet peu payé et sa santé fut affectée par les longues heures de travail auquel il fut contraint. On raconte que son état d'épuisement contribua à

¹¹ Cette anecdote est ici novatrice car l'association à un mécène puissant permet dans un cadre biographique d'ennoblir la figure de l'artiste. On raconte par exemple que Charles Quint se serait penché pour ramasser le pinceau de Titien sur le sol et que Christine de Suède rendait visite au Bernin dans son atelier (Wittkower, 2000 : 316).

sa mort. La présentation du Caravage en ce qui concerne cette question est complexe. On lui reproche de se comporter comme un noble, ce qui serait inconvenant pour sa position. Il semble aussi avoir cherché une forme de reconnaissance par l'obtention de la croix des chevaliers de Malte. La biographie insiste toutefois sur le caractère inapproprié de ces actions, le Caravage fréquentant également des personnes issues de milieux sociaux inconvenants comme des prostituées et des ouvriers.

Bellori insiste également sur l'apparence physique des artistes. Il indique qu'Annibal s'habillait de manière respectable mais qu'il accordait peu d'attention à sa barbe et à ses colliers. On reproche au Caravage, quant à lui, de se vêtir de vêtements luxueux qu'il usait jusqu'à la corde. Bellori relève la noirceur de ses cheveux et de ses yeux. L'intérêt pour la physiognomonie est ici mis au service du récit : Annibal Carrache, dans son mode de vie comme dans sa carrière, est un être simple mais dont les qualités sont admirables. Le Caravage est, par opposition, un être difficile à sonder par le tempérament instable et la volonté de se démarquer des peintres de son époque en accédant à un statut social plus élevé que le sien.

Si les deux artistes sont présentés de façon distincte par Bellori, Charles Dempsey rappelle que le caractère colérique d'Annibal Carrache pouvait parfois faire compétition à celui du Caravage (Dempsey, 2000 : 39). Sandrart rapporte en effet que l'artiste mena une « vie dissolue, dépourvue de toute vertu, bien qu'il se soit racheté, avant sa fin, de cette fange d'infamie » (cité par Wittkower, 2000 : 141). Les vies d'artistes comprennent donc des éléments historiques mis au service de la mémoire collective, mais également une dimension fictionnelle à travers laquelle on accentue l'importance de certaines anecdotes de la vie des peintres. Ces dernières sont interprétées et mises au service d'un projet plus large de classification des styles à travers lequel s'exprime des jugements esthétiques et moraux. Attaché profondément à l'étude de l'Antiquité et à l'enseignement académique, Bellori érige Annibal Carrache en modèle exemplaire. Cette influence est considérable sur la production artistique de son temps et Creighton Gilbert suggère que le Caravage lui-même ait pu s'inspirer de la pose du *Choix d'Hercule* qu'il avait eu l'occasion de voir à Rome pour réaliser le *Saint Jean Baptiste au Bélier* de la Galerie Borghèse. Selon lui, il pourrait s'agir d'une manière pour l'artiste d'affirmer son statut social en réalisant une référence implicite à une œuvre prestigieuse (Gilbert, 1995 : 97).

Annibal décède en 1609 à Rome et est enterré à Sainte-Marie des Martyres en présence de membres de l'Académie¹². On omet toutefois d'apposer une stèle funéraire. Plusieurs années après les faits, Bellori mentionne dans ses écrits que l'artiste avait souhaité reposer auprès de Raphaël, « l'ayant suivi dans la vie comme dans son art » (cité par Joyce dans Willette, 2002 : 170). Bellori inscrit donc Carrache au sein d'une lignée prestigieuse d'artistes en établissant son autorité artistique par la suggestion d'instaurer un monument en son honneur au Panthéon. L'œuvre sera réalisée par Carlo Maratta et érigée en 1674. Selon Tomasso Montanari, il est évident que Bellori joue un rôle propagandiste dans l'élaboration du programme allégorique du monument, tout particulièrement en ce qui concerne les inscriptions et les gravures (Montanari dans Bell et Willette, 2002 : 100). Peu de recherches ont toutefois été effectuées à ce jour sur cette dimension, bien qu'il serait pertinent, dans le cadre de cette recherche, d'établir des relations entre cet épisode et la rhétorique littéraire utilisée dans les *Vies*. Le monument fut malheureusement détruit au début du XIXe siècle mais son étude est rendue possible par la présence de dessins d'époque (Livia Sparti, 2001 : 79). Cet épisode de commémoration d'un artiste canonique n'est pas sans rappeler celui de Laurent le Magnifique faisant ériger une tombe à la mémoire de Filippo Lippi à la cathédrale de Spolète. Cette décision survient plus de vingt ans après la mort de l'artiste, son mécène jugeant qu'un monument plus imposant était nécessaire pour rendre hommage à sa mémoire. Le poète Politien fut chargé d'en rédiger l'épithaphe (Wittkower, 2000 : 51). L'homme d'état fait aussi ériger une stèle commémorative dédiée à Giotto au sein de la cathédrale de Florence. Cette pratique s'inscrit dans la tradition de Côme de Médicis qui s'était quant à lui fait inhumer à l'église San Lorenzo près de Donatello, comme s'ils étaient des alter ego (Eisler, 2987 : 76). Il pourrait donc s'agir d'une tentative de la part de Bellori de s'identifier à un commanditaire illustre en s'appropriant ce devoir de mémoire qui doit être traduit dans l'espace public pour la collectivité ainsi que, par extension, l'écriture de vies d'artistes.

¹² Les académies artistiques italiennes démontrent une grande volonté de perpétuer la mémoire de leurs membres ainsi qu'en témoigne la coutume de rédiger des éloges funèbres (Fumaroli, 1987 : 14).

5.2 La chapelle Cerasi

Francesco Albani, un élève d'Annibal Carrache, note dans ses écrits que le Caravage aurait eu une attaque de jalousie en 1599 alors qu'il admirait un retable de son maître à Santa Caterina dei Funari (rapporté par Brown, 2001 : 250). Bellori rapporte également cet événement, signalant quant à lui que le Caravage se serait écrié être heureux d'avoir vu un vrai peintre dans sa vie. De même, lors d'un procès en 1603 Le Caravage mentionne le nom d'Annibal Carrache parmi les peintres qu'il estimait. Ce témoignage semble indiquer qu'il est l'artiste le plus susceptible d'être considéré par l'artiste comme son égal (Gilbert, 1995 : 81). Malvasia indique par ailleurs dans le *Felsina Pittrice* que cette marque d'estime était réciproque. En effet, Ludovico Carracci aurait été perplexe en observant une œuvre du Caravage possédée par la famille Lambertini (cité dans Perini, 1990 : 15). Annibal aurait alors manifesté son admiration tout en désirant adoucir le coloris employé, endossant ainsi son rôle de réformateur des arts au sein du récit.

Le 8 juillet 1600, une commande est adressée à Annibal Carrache pour la réalisation de retables dans la chapelle Cerasi de Santa Maria del Popolo. Des études préparatoires laissent penser que l'artiste a d'abord été choisi pour peindre la voûte, les panneaux latéraux et le tableau d'autel (Brown, 2001 : 252). Le commanditaire semble toutefois avoir changé d'idée, le Caravage recevant la commande de deux retables le 14 septembre 1600. Il s'agit peut-être d'un choix conscient de mettre en compétition deux artistes renommés et actifs à Rome. Dans ses *Vies*, Carlo Cesare Malvasia rapporte qu'il a pu s'agir pour Annibal d'une occasion de confronter la douceur de son coloris à celui du clair-obscur caravagesque (cité par Brown, 2001 : 252). Bien que le témoignage de Malvasia ne soit pas de première main, étant publié en 1678, cette anecdote est tout de même intéressante par ce qu'elle indique de la perception des contemporains de ce type de mise en scène.

Les œuvres sont généralement étudiées de manière séparée. L'étude réalisée par Leo Steinberg en 1959 a toutefois démontré que les tableaux sont liés par des préoccupations formelles et narratives et qu'une attention est portée à la perception de l'œuvre par le spectateur dans l'espace de la chapelle. Les œuvres sont donc complémentaires dans la lecture du programme iconographique.

Donald Posner suggère que le Caravage ne connaissait que très peu l'œuvre de Carrache avant 1600, mais peu d'études ont été consacrées à ce propos (Gilbert, 1995 : 88). Nous savons que *l'Assomption de la Vierge* d'Annibal Carrache fut installée dans la chapelle avant le *Martyre de Saint Pierre* et la *Conversion de Saint Paul* (Langdon, 1998 : 179). Il est probable que le Caravage ait pu observer l'œuvre de son rival avant de terminer sa propre commande, mais il demeure difficile d'évaluer dans quelle mesure un processus d'émulation ou de distanciation artistique a pu avoir lieu. Il est donc possible que ce dernier ait modifié sa propre composition suite à l'installation du retable de Carrache, mais rien ne l'indique clairement (Hibbard, 1993 : 131).

Les études actuelles tendent à opposer le naturalisme du Caravage à l'idéalisation académique d'Annibal Carrache. Notre hypothèse est que cette conception est forgée en partie par le récit de Bellori valorisant un idéal classique tel que défendu à l'Académie de saint Luc où il occupait des charges administratives. L'historiographie subséquente aurait ainsi eu tendance à isoler les œuvres dans les études et à confronter leurs styles, établissant le Caravage comme un révolutionnaire détaché des tendances artistiques de son époque. Au cours des dernières années, les historiens d'art ont suggéré que le Caravage fut influencé par Michel-Ange et que des citations à son travail peuvent être établies par l'étude de plusieurs poses¹³. L'opposition littéraire et artistique qui s'exprime entre Annibal Carrache et le Caravage par le biais du récit de Bellori, serait également à explorer davantage par une prise en compte de la manière dont l'historiographie incorpore des stéréotypes pour caractériser les deux peintres et à la manière dont le récit s'inscrit plus largement dans une tradition de rivalités littéraires dans les vies d'artistes.

6. Les rivalités entre artistes au XVIIe siècle et le style légendaire.

À la fin du XVIe siècle, de nombreux artistes de renom s'établissent à Rome tels Rubens, Adam Elsheimer, Guido Reni et Bartolomeo Manfredi. Ces derniers tentent d'obtenir des commandes prestigieuses de la part de grandes familles romaines ou d'ordres religieux (Langdon, 1998 : 222). Dans son article «The Artist as Worker in

¹³ Creighton Gilbert a par exemple suggéré que les poses du *Saint-Jean Baptiste au bélier* et de *L'amour vainqueur* soient inspirées des *ignudis* de la chapelle Sixtine (Gilbert, 1995 : 5).

Sixteenth Century Italy», Robert Williams note qu'il était très difficile pour les jeunes peintres de se faire connaître car ils étaient très nombreux et la plupart ne possédaient pas de formation en atelier. Les grands maîtres prennent en effet peu d'apprentis, préférant engager des artistes à la journée plutôt que de les former. On les considère ainsi comme des rivaux potentiels à qui on ne veut pas transmettre le savoir (Williams, 2007 : 96)¹⁴. Il y a donc une forte compétition entre les créateurs et les jeunes peintres vivent souvent dans la pauvreté. Le Caravage lui-même ne fait pas exception à cette situation précaire à son arrivée à Rome, Mancini rapportant qu'il résidait chez Pandolfo Pucci, un bénéficiaire de Saint-Pierre, pour qui il réalisait des copies d'œuvres religieuses (Langdon, 2005 : 27).

Il n'est donc pas surprenant que cette culture de tensions s'exprime en littérature par une tendance à accuser certains artistes d'emprunts de style ou même de meurtres de compétiteurs. Au XVI^e siècle, Benvenuto Cellini se félicite par exemple dans sa biographie de ne pas avoir tué Baccio Bandinelli suite à une dispute, apprenant qu'il avait un enfant. Une rivalité artistique entre eux perdure toutefois jusqu'à leur mort, Cellini accusant même son compétiteur d'avoir volé le thème et l'emplacement prévus de sa chapelle funéraire personnelle. Les artistes reposeront finalement dans la même église, scellant leurs destins individuels comme artistiques (Goffen, 2004 : 344).

La biographie du Caravage ne fait pas exception à ce type de rivalités. Un acte judiciaire daté de novembre 1601 indique une plainte pour agression de la part de Girolamo Spampa, élève à l'Académie de Saint Luc. Un soir, le Caravage l'aurait attaqué par derrière puis dégainé son épée avant de prendre la fuite. Le peintre Horace Le Blanc, qui l'accompagnait, put également témoigner avoir reconnu le Caravage (Langdon, 1998 : 256-257). Joachim Von Sandrart et Francesco Susinno décrivent également le Caravage comme un être jaloux de son art, provoquant en duel le cavalier d'Arpin pour avoir critiqué sa pratique. On considère ainsi que le Caravage reconnaissait l'innovation de son travail de même que la valeur de ses œuvres. Une confrontation avec Guido Reni

¹⁴ Il est à noter que les théoriciens de la Renaissance reconnaissent une part d'artificialité à la pratique artistique car le créateur ne traduit pas une image objective du monde. La manière est donc extrêmement importante et se développe par l'éducation, Cennino Cennini mentionnant par exemple dans son traité que l'apprenti doit acquérir les connaissances techniques tout en étant poussé à développer sa propre imagination (Carpenter, 1989 : 27). À Rome, il y a donc lieu de craindre pour la relève dont l'apprentissage se réalise en partie de manière autonome par la pratique du dessin.

se serait ainsi imposée car le Caravage l'accusait d'imiter son style. (Cilbert, 1995 : 80)¹⁵. La compétition s'exprime également par le biais de la critique d'art alors que les peintres commentent les réalisations de leurs concurrents. Baglione rapporte par exemple que Federico Zuccari avait peu d'estime pour les tableaux de la chapelle Contarelli qu'il ne considérait pas particulièrement originaux car ils imitaient simplement, selon lui, le style de Giorgione (Langdon, 2005 :45).

La rivalité est donc bien réelle et traduite dans la biographie par des anecdotes qui sont parfois fictionnelles. Cette confrontation atteint son apogée dans la carrière du Caravage par le procès intenté par Baglione. Penchons-nous plus précisément sur cet épisode qui démontre comment les deux hommes développent une rivalité personnelle et artistique que l'on retrouve dans l'écriture des vies.

7. Le cas Baglione

En 1603, le Caravage est arrêté à Rome alors qu'il se trouve sur la Piazza Navona. Giovanni Baglione, un peintre rival et son futur biographe, l'accuse d'avoir fait circuler à Rome des poèmes malveillants à son endroit. Baglione avait obtenu une commande de retable ayant pour thème la Résurrection et destinée à l'église du Gesù et on reprocha au Caravage d'avoir voulu salir la réputation de son compétiteur par jalousie. L'architecte Onorio Longhi et les peintres Orazio Gentileschi et Filippo Trisegni sont également accusés. Par l'écriture des vers, le Caravage et ses comparses auraient souligné la laideur de l'œuvre comme les mauvaises mœurs de Baglione, certaines allusions étant obscènes voire scatologiques. Le respect du code d'honneur était nécessaire au XVIIe siècle et permettait d'être introduit aux membres de la haute société. Il n'est pas inutile de rappeler que des rivalités s'expriment dès 1601 alors que Tommaso Salini, élève et ami de Baglione, porte plainte contre le Caravage pour agression (Markova, 2012 : 177). Il est probable que les deux hommes se soient croisés à de nombreuses reprises, fréquentant assidûment la taverne romaine La Lupa. Le Caravage est ainsi traduit en justice et

¹⁵ Dans son étude sur les peintres caravagesques, Richard Spear suggère que le Caravage a peut-être lui-même découragé de potentiels suiveurs car aucun artiste ne semble l'avoir copié directement à Rome sauf Baglione. L'influence du maître sur ses contemporains est établie dans les études actuelles par le rendu naturaliste et le recours au clair-obscur (Spear, 1975 : 26).

reconnu coupable¹⁶. L'implication dans le délit est difficile à établir de nos jours, car nous ne connaissons pas le niveau d'instruction dispensée au Caravage. Comme le souligne Howard Hibbard, il est probable que l'artiste ait appris à lire et à écrire, mais il n'est pas possible d'établir ces faits avec certitude, aucune lettre ne nous étant parvenue (Hibbard, 1983 : 84). Le Caravage est libéré après quelques jours passés en prison et cet épisode témoigne d'une rivalité entre les artistes qui s'exprime par la littérature.

Quelques mois plus tard, Baglione réalise un *Amour divin et un amour profane* (figure 1). L'œuvre fut offerte à Benedetto Gustiniani, qui intercédait en faveur de Baglione dans l'obtention de la commande du Gesù, et dont le frère Vincenzo possédait un *Amour vainqueur* réalisé par le Caravage (Olson, 2011 : 61) (figure 2). Nous décrivons d'abord les deux œuvres avant de s'attarder à leur iconographie.

Le tableau du Caravage choque par le jeune âge du garçon et sa nudité complète. Le cupidon se trouve au centre du tableau et tient des flèches de sa main droite. Ses deux ailes sont en partie plongées dans la noirceur de l'arrière-plan mais une source de lumière hors-champ, à gauche de la composition, laisse percevoir des rehauts de blanc et de gris. La tête est penchée vers la droite et le corps est en déséquilibre, la jambe droite au sol et la jambe gauche posée sur un amoncellement d'objets recouverts par un drapé blanc. L'écartement des jambes laisse percevoir distinctement le sexe du garçon. La peau est d'un beige très pâle et crée un contraste avec les cheveux foncés et l'obscurité ambiante. Un violon, un luth, de même qu'une partition musicale, se trouvent sur le sol, dans le coin inférieur droit du tableau.

L'œuvre de Baglione s'inspire de celle du Caravage en présentant au spectateur un amour divin qui triomphe sur un l'amour profane. L'arrière-plan est également sombre et ses ailes sont blanches. Il porte un habit brun avec une ceinture noire à la taille qui recouvre le torse et le haut de ses jambes. La pose est en torsion vers la droite car l'amour divin se penche vers un plus jeune homme à la droite de la composition qui représente l'amour profane. Il est ainsi en équilibre, la jambe gauche en retrait et avançant la jambe droite. Le bras gauche pointe le haut de la composition alors que le bras droit est dirigé

¹⁶ Maryvelma Smith O'Neil a récemment suggéré que les jésuites, propriétaires de l'église, auraient pu être les responsables de l'écriture et de la diffusion des poèmes. Manquant de fonds pour terminer les paiements de l'œuvre commandée, les vers attaquant la réputation tant morale qu'artistique de Baglione auraient pu justifier le retrait de l'œuvre de l'église (Smith O'Neil, 2002 : 17).

vers le jeune homme, comme s'il allait le toucher. L'amour profane est étendu mais il relève légèrement le torse. Ses ailes sont blanches et un drapé de la même couleur cache ses parties génitales. La main gauche est posée au sol alors que la main droite est dirigée vers l'amour divin. Une figure démoniaque se trouve dans le coin inférieur gauche. De dos, l'homme se tourne vers le regardeur, dévoilant ses grands yeux noirs, une épaisse chevelure foncée et une bouche laissant entrevoir des dents rappelant des crocs. Sa peau est d'une couleur brunâtre qui contraste fortement avec la blancheur des amours. Cette figure diabolique, selon Helen Langdon, reprend les traits du Caravage lui-même (Langdon, 1998 : 266). Cet ajout du motif, absent de la première version réalisée de l'œuvre, semble être une réponse visuelle aux accusations lancées lors du procès. On se rappelle que l'origine du conflit se trouvait dans l'obtention d'une commande recherchée que Baglione avait obtenue. Ce dernier reprend le thème du tableau du Caravage en tentant de lui accorder une plus grande dimension spirituelle par la majesté de l'ange et une opposition manichéenne entre les figures du bien et du mal. Par comparaison, l'œuvre du Caravage prend alors une charge profane. Selon Todd Olson, cette conception des œuvres marque profondément la réception des tableaux religieux du peintre dont certains furent retirés de leurs lieux d'exposition originels suite à des accusations de manquement au décorum (Olson, 2011 : 56)¹⁷. De même, il n'est pas inutile de rappeler qu'il était commun à l'époque de faire travailler deux artistes distincts sur le même thème afin de démontrer leur virtuosité et de commenter leurs styles. Bien que nous observions ici un duel d'ordre intellectuel et artistique, ce dernier n'a toutefois pas comme objectif d'affirmer la supériorité immédiate d'un artiste sur un autre. Il revient au regardeur de juger de ses préférences. Une compétition de ce genre avait par exemple été mise en scène par Del Monte en demandant au Caravage de réaliser une Gorgone. Il aurait pu s'agir d'une manière de concurrencer la famille Médicis qui possédait une œuvre aujourd'hui perdue de Léonard de Vinci sur le même thème (Graham-Dixon, 2010 : 156). La notion de rivalité s'inscrit donc au cœur de la pratique et peut être traduite par

¹⁷ De nombreuses œuvres du Caravage furent refusées par des communautés religieuses. La *Madone des Palefreniers* fut par exemple acquise par l'Église Sant'Anna dei Palafronieri de Rome. Elle fut accrochée publiquement quelques semaines puis retirée du lieu de culte. Les historiens d'art ont émis diverses hypothèses pour expliquer cet état de fait, notamment la présence des pieds nus de la vierge et du Christ de même que la nudité de l'enfant qui auraient pu être offensante. Cette question demeure complexe, la communauté religieuse ayant pu éprouver des difficultés financières incitant à la vente de l'œuvre. Le tableau fut par la suite acquis par Scipione Borghese (Langdon, 1998 : 313-314).

l'historiographie. Elle demeure également un facteur d'émulation dans le développement de la carrière des artistes. Plus qu'une simple confrontation de style, le tableau étudié de Baglione semble quant à lui viser à nuire à la réputation du Caravage déjà bien établie¹⁸. Une dimension polémique est instaurée au XVIIIe siècle, alors que Richard Seymour, un voyageur anglais, indique dans ses mémoires que son hôte du palais Giustiniani lui présente le tableau du Caravage en mentionnant que le modèle était un amant du peintre (Graham-Dixon, 2010 : 247). Le tableau de Baglione peut contribuer à cette impression en insistant sur la charge érotique du tableau du Caravage et en associant le peintre lui-même, par son inclusion dans l'œuvre, à des pulsions malsaines¹⁹.

Une rivalité se construit ici par le biais de l'image, les compositions se répondant par le thème choisi mais également par le destinataire. Le marquis aurait récompensé Baglione pour son œuvre, lui remettant une chaîne en argent. Cette marque d'estime aurait mis le Caravage hors de lui et il déclare dans un tract incendiaire : « Giovanni l'ordure... », « Giovanni le couillon... reste chez toi, honte publique de la peinture qui ne mérite qu'une chaîne de fer » (Berne-Joffroy cité par Bonfait, 2012 : 42). Ce geste du mécène aurait ainsi été perçu par le Caravage comme une atteinte à sa propre réputation de même que celle de son travail. Guido Reni, dont le *saint Michel* était le pendant de l'œuvre de Baglione à San Giovanni Decollato, semble également avoir perçu ce geste comme provocateur. Dans une lettre adressée à Baglione et produite en preuve au procès, ce dernier indique : « Rends-moi un service, s'il te plaît : à cette chaîne que tu portes au cou, accroches donc des tripes de mouton; l'ornement ira bien avec ta grandeur » (cité par Wittkower, 2000 : 234). Ironiquement, cette rivalité tomba dans l'oubli et le tableau de Baglione fut attribué de nombreuses années au Caravage par le Kaiser-Friedrich Museum de Berlin, alors propriétaire de l'œuvre (Berne-Joffroy, 1999 : 210).

Giovanni Baglione est victime d'une tentative d'assassinat en 1607, alors qu'il se trouve aux pieds de la Trinita dei Monti. Carlo Bodello, élève à l'Académie de Saint Luc, est reconnu coupable. Les actes judiciaires de l'époque témoignent d'une tension toujours

¹⁸ Suite à une recommandation de Sandrart, Vincenzo Gustiniani aurait conservé l'œuvre du Caravage dans une alcôve, recouverte d'une voile de velours vert. La lascivité et la préciosité de l'œuvre auraient destiné le tableau à la contemplation d'un cercle très restreint de proches du cardinal (Langdon, 1998 : 221).

¹⁹ Il est intéressant de constater que dans son article «Caravaggio's Homo-Erotic Early Works», Donald Posner ne fait pas référence à ce tableau. Ce dernier recherche pourtant des signes démontrant l'homosexualité du Caravage dans des œuvres de jeunesse, insistant sur la féminisation des figures et la disposition des corps dans l'espace.

présente, Baglione soupçonnant le Caravage d'être responsable. Ce dernier a toutefois fui Rome l'année précédente suite au décès de Ranuccio Tomassoni. Au procès, Baglione suggère tout de même que le Caravage aurait pu être toujours menaçant envers sa personne en chargeant ses suiveurs de le blesser ou en engageant des hommes de main pour le faire (Smith O'Neil : 34). Baglione ne sera pas au bout de ses peines. En novembre 1603, il se rend à l'église de Santa Maria Sopra Minerva en compagnie de son ami Salini. Les deux hommes y rencontrent Onorio Longhi. Ce dernier les provoque verbalement et un combat à l'épée à l'extérieur du bâtiment s'ensuit. Au cours de cet épisode, Baglione reçoit une brique sur la tête (Smith O'Neil, 2002 : 34). Il est notable de remarquer ici la dimension de profanation qui marque ce duel inapproprié qui se déroule dans un lieu de culte. La gravité du geste rappelle l'anecdote de Susinno selon laquelle le Caravage aurait refusé l'eau bénite offerte par un pèlerin lors d'un voyage. L'artiste aurait répliqué que ses péchés étaient mortels (rapporté par Hibbard, 1983 : 386). Cet épisode vise à scandaliser les lecteurs de l'époque, le *Traité de la peinture et de la sculpture* de Giandomenico Ottonelli et Pierre de Cortone publié en 1652 recommandant notamment aux artistes de confesser leurs péchés avant de peindre des sujets sacrés dû à la fonction dévotionnelle de l'image (Allen, 2008 : 70). Ces anecdotes frappent l'imaginaire et contribuent à concevoir l'artiste en tant qu'hérétique²⁰. Cette perception est aujourd'hui nuancée par la mise en relation de nombreuses œuvres du Caravage avec la spiritualité de la Contre-Réforme et notamment les écrits d'Ignace de Loyola et Saint Philippe Neri (Chorpenning, 1987).

Il est difficile de témoigner de l'influence de ces éléments biographiques dans l'écriture des *Vies* de Baglione, l'ouvrage présentant plus de deux cents peintres, architectes et sculpteurs. L'auteur ne fait aucune mention de ses liens personnels au Caravage ce qui pourrait persuader un lecteur non informé de l'objectivité du récit. Il indique toutefois qu'une maladie vénérienne a causé la mort de Longhi ce qui aurait pu entacher son honneur (Smith O'Neill, 2002 : 34). De même, il raconte que le Caravage

²⁰ Cette lecture est également favorisée par le réalisme des œuvres qui s'éloigne de l'iconographie traditionnelle. Stephen Pepper suggère ainsi de comparer le Caravage à Thomas, doutant de l'avènement du miracle qui se déroule devant lui et demandant à toucher la plaie du Christ suite à la résurrection. L'auteur caractérise ici le réalisme du Caravage comme une expérience de sa propre humanité face au divin (Pepper, 1971 : 337-338). Le réalisateur Derek Jarman renouvelle cette identification dans son film *Caravaggio* alors que le peintre devient le modèle de son célèbre Thomas aujourd'hui exposé à Postdam.

aurait été jaloux d'une commande du seigneur Crescenzi obtenue par Christofano Roncalli. Il aurait alors engagé des hommes pour attaquer son rival (Cotensin : 114-115). Cette anecdote rappelle bien sûr les circonstances du propre procès de Baglione qui tend à justifier son action judiciaire par l'insertion de ce récit présentant le Caravage comme un peintre violent et passible de causer un tort irréparable à la pratique d'autres artistes. Les raisons de cette omission sont inconnues, mais il a été suggéré que Baglione ait pu juger inconvenant de faire état de sa vie personnelle dans son ouvrage. De même, il aurait pu craindre que sa renommée ne soit entachée une nouvelle fois en rappelant l'épisode au public. Il faut également noter que les vies sont rédigées plusieurs années après le procès et que le Caravage est à ce moment décédé, l'animosité ressentie envers lui était peut-être moindre à ce moment (Cotensin, 2012 : 218).

Au cours de notre analyse, nous avons démontré qu'une rivalité entre les deux artistes perdure en partie par le style employé qu'on accuse d'imiter et de profaner. Il n'est donc pas surprenant de constater que Baglione reconnaît une importance historique à l'art caravagesque et à l'étude de la nature dans le processus de création. Il rejette par contre ce qu'il appelle un manque de jugement de la part du peintre dans la sélection du motif qui ne doit pas, selon lui, transcrire le réel sans distinction sur la toile sans recourir à l'idéalisation (Langdon, 2005 : 54). Baglione mentionne que le Caravage est un homme au tempérament colérique et présente Ranuccio Tomassoni comme un noble victime de folie meurtrière. La rivalité entre artistes est donc sous-tendue par ce récit. Par une présentation comportant des anecdotes vécues ou imaginaires, Baglione valorise en partie le corpus du Caravage, et le sien par extension, pour la postérité.

8. Conclusion

Nous avons observé que l'historiographie du XVI^e siècle est marquée par une réflexion sur la fin de l'art dont l'apogée avait été réalisée selon Vasari avec les créations de Michel-Ange et de Raphaël. Les biographies du Caravage témoignent d'une continuité avec les vies d'artistes préexistantes par la reprise de *topoi* antiques pour caractériser l'individu et la forme du récit incorporant des éléments de la vie personnelle et d'autres de critique d'art. En présentant un modèle non-exemplaire, on ne fait pas que rompre avec cette tradition, on en définit une nouvelle par une opposition construite au style

académique d'Annibal Carrache et à la qualité morale à laquelle son école est associée. On peut donc parler d'une rupture partielle qui s'inscrit dans la lignée d'une tradition orale et écrite de rivalités entre artistes à travers laquelle des anecdotes de fiction cohabitent avec des faits et contribuent à forger l'image du créateur.