

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

Université de Montréal
Faculté des arts et sciences

Ce mémoire intitulé :
Le Caravage en représentation :
Continuités et ruptures d'un discours biographique

présenté par :
Marie Carrier-Corbeil

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Johanne Lamoureux
Présidente-rapporteuse

Denis Ribouillault
Directeur de recherche

Itay Sapir
Membre du jury

RÉSUMÉ

Les *Vies* de Caravage publiées par Giovanni Baglione, Gian Pietro Bellori, Guilio Mancini et Francesco Susinno ont une influence considérable dans la réception du corpus de l'artiste. Souvent considérées en tant que sources primaires, ces œuvres littéraires opèrent toutefois une médiation dans le discours de la discipline en émettant des jugements critiques et stylistiques sur les œuvres et par la mise en scène de faits historiques par la fiction. Ce mémoire situe le mythe du Caravage dans le contexte de la production littéraire italienne et de son héritage antique et contemporain. Les illustrations de ces ouvrages sont également étudiées en regard de la tradition de portraiture. Les stéréotypes définissant le peintre sont perçus dans leurs mutations et confrontés à la perception de la violence et de l'érotisme par l'historiographie moderne, de même que leur récupération par la culture populaire notamment dans le film *Caravaggio* de Derek Jarman (1986).

Mots clés : Caravage, biographie, Baglione, Bellori, Derek Jarman, autoreprésentation, homosexualité, violence, mythe, littérature.

ABSTRACT

The *Lives* of Caravaggio, published by Giovanni Baglione, Gian Pietro Bellori, Giulio Mancini and Francesco Suninno, had considerable influence on the reception of the artist's oeuvre. Often considered to be primary sources, these literary works express stylistic criticism and stage historical facts through fiction. This master's thesis situates Caravaggio's myth in the context of Italian literary production and its ancient and contemporary heritage. The stereotypes that define the painter are perceived in their changes and confronted with the perception of their violence and eroticism by modern historiography and popular culture, particularly in Derek Jarman's movie *Caravaggio* (1986).

Keywords: Caravaggio, biography, Baglione, Bellori, Derek Jarman, self-reference, homosexuality, violence, myth, literature.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	i
Abstract	ii
Table des matières	iii
Liste des figures	v
Remerciements	vii
Introduction	1
1. Présentation du sujet et de la problématique.....	1
2. État de la question.....	2
3. Méthodologie.....	4
4. Approche théorique.....	4
5. Présentation des chapitres.....	7
Chapitre 1 : Le Caravage dans la littérature	8
1. Le Caravage : Entre réalité historique et construction mythique.....	8
1.1 Les données historiques.....	8
1.2 La caractérisation du style par la biographie.....	9
2. La tradition des <i>Vies</i> d'artistes.....	11
Vasari et l'écriture de l'histoire de l'art.....	12
3. Les biographies de Caravage : Continuité et rupture de <i>topoi</i> biographiques.....	14
3.1 L'influence de l'Antiquité.....	14
3.2 La forme du récit.....	15
4. La biographie non exemplaire : Le Caravage, anti Michel-Ange ?	16
5. Le Caravage et Annibal Carrache	21
5.1 Sous la plume de Bellori : Divergences biographiques.....	21
5.2 La chapelle Cerasi.....	25
6. Les rivalités entre artistes au XVIIe siècle et le style légendaire.....	26
7. Le cas Baglione.....	28
8. Conclusion.....	33
Chapitre 2 : Une image en évolution : Le Caravage du XVIIe au XIXe siècle	35
1. Les portraits dans les vies d'artistes : Prototypes et conceptualisation.....	35
1.1 La tradition d'illustration des Vies d'artistes : Vasari et les précédents.....	36
1.2 Le Caravage illustré par Bellori.....	40
1.2.1 L'influence du portrait d'Ottavio Leoni.....	40
1.2.2 Le portrait d'un tueur : Andrea del Castagno.....	41
1.3 Bellori et l'allégorisation.....	44
2. Réception historique : XVIIe-XIXe siècles.....	46
2.1 L'influence de Bellori dans la réception de Caravage en France.....	46
2.2 Le Caravage et l'Angleterre : La vente de la collection de la maison d'Orléans.....	48
3. La mode des portraits d'artistes : XVIIIe-XIXe siècles.....	51

4. Conclusion.....	54
--------------------	----

**Chapitre 3 : L’auto-projection comme vecteur identitaire : Violence et sexualité du
Le Caravage dans l’historiographie du XXe siècle.....** 55

1. L’auto-projection.....	55
2. Le Caravage, homosexuel ?	57
2.1 L’utilisation des sources anciennes : Considérations méthodologiques.....	57
2.2 Une construction du XXe siècle.....	59
2.3 Bacchino Malato.....	64
2.4 Les nus de Michel-Ange : Une source d’émulation ?.....	65
3. La mort et la violence : La critique d’art face à la biographie.....	68
3.1 Le réalisme d’un cadavre : La mort de la vierge.....	69
3.2 La représentation de l’homicide.....	71
3.2.1 La Décollation de Saint-Jean Baptiste.....	72
3.2.2 Le David et Goliath.....	74
4. Conclusion.....	77

**Chapitre 4 : Le mythe du Caravage ou l’histoire de l’art comme fantasme
biographique.....** 79

1. Le Caravage au musée.....	79
2. Le Caravage, une icône révolutionnaire ?.....	80
3. L’impact économique de l’exploitation du mythe.....	83
3.1 La littérature.....	83
3.2 Le tourisme.....	83
3.3. La marchandisation : Le cas Versace.....	86
4. Le Caravage cinématographique de Derek Jarman.....	89
4.1 Éléments biographiques.....	89
4.2 Caravaggio.....	90
4.2.1 Le contexte de production et le scénario.....	90
4.2.2 La caractérisation de l’homosexualité.....	92
4.2.3 Baglione, nouveau Marat.....	95
4.2.4 La rédemption de Caravage.....	98
5. Conclusion.....	99

Conclusion.....	101
------------------------	------------

Bibliographie.....	107
---------------------------	------------

Illustrations.....	viii
---------------------------	-------------

LISTE DES FIGURES

Fig. 1 Giovanni Baglione, *L'amour divin et l'amour profane*, 1602-1603, Huile sur toile, 179 x 118 cm, Staatliche Museen, Berlin.

Fig. 2 Le Caravage, *Amour vainqueur*, vers 1601-1602, Huile sur toile, 154 x 110 cm, Gemäldegalerie, Berlin.

Fig. 3 Ottavio Leoni, Portrait du Caravage, vers 1621, Craie colorée sur papier, 23 x 16 cm, Biblioteca Marucelliana, Florence

Fig. 4 Portrait du Caravage d'après Bellori et tiré de son ouvrage *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Édition de 1672, Mascardi.

Fig. 5 Portrait d'Andrea del Castagno d'après Vasari et tiré de son ouvrage *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Édition de 1568, Giunti.

Fig. 6. Allégorie de Praxis d'après Bellori et tirée de son ouvrage *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Édition de 1672, Mascardi.

Fig. 7 Simon Thomassin, *Le songe de Caravage*, Non daté, Eau-forte, burin, 22.8 x 13.5 cm, Imprimerie royale, Cabinet Crozat, National Gallery of Art, Washington.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69561028>

Fig. 8 Frans Hals, *Jeune homme avec un crâne*, vers 1626-1628, Huile sur toile, 92.2 x 80.8 cm, National Gallery, Londres.

Fig. 9 Paul Delaroche, Hémicycle (deuxième section de l'oeuvre), 1841-1842, Peinture à l'huile, 27 mètres (murale complète), École des Beaux-Arts, Paris.

Fig. 10 Le Caravage, *La capture du Christ*, vers 1598, Huile sur toile, 134 x 170 cm, National Gallery of Ireland, Dublin.

Fig. 11 Le Caravage, *Jeune homme mordu par un lézard*, vers 1593, Huile sur toile, 65 x 52 cm, Fondation Roberto Longhi, Florence.

Fig. 12 Le Caravage, *Saint Jean Baptiste au bélier*, 1602, Huile sur toile, 129 x 94 cm Musées du Capitole, Rome.

Fig. 13 Le Caravage, *Bacchino Malato*, vers 1593, Huile sur toile, 67 x 53 cm, Galerie Borghèse, Rome.

Fig. 14 Le Caravage, *La mort de la vierge*, 1604-1605, Huile sur toile, 369 x 245 cm, Musée du Louvre, Paris.

Fig. 15 Le Caravage, *La décollation de Saint Jean Baptiste*, 1608, Huile sur toile, 361 x 520 cm, Cathédrale Saint-Jean de la Valette, Malte.

Fig. 16 Le Caravage, *David tenant la tête de Goliath*, 1606-1607, Huile sur toile, 125 x 101 cm, Galerie Borghèse, Rome.

Fig. 17 Bruce Weber, Photographie de Jon Bon Jovi pour Versace, 1995.
<http://pleasurephoto.wordpress.com/2012/11/06/bon-jovi-by-richard-avedon-for-versace/>

Fig. 18 Le Caravage, *La flagellation du Christ*, 1607, Huile sur toile, 286 x 213 cm, Museo di Capodimonte, Naples.

Fig. 19 Richard Avedon, Photographie de Sylvester Stallone et Claudia Schiffer pour Versace, 1997.
<http://www.wallpaper.com/gallery/art/richard-avedon-exhibition/17050256/13449>

Fig. 20 Le Caravage, *Méduse*, 1597, Huile sur cuivre marouflé sur bouclier en peuplier, 60 x 55 cm, Offices, Florence.

Fig. 21 Sean Bean et Nigel Terry dans les rôles de Ranuccio et de Caravage, Image tirée du film *Caravaggio* de Derek Jarman, Royaume-Uni, 1986.

Fig. 22 Jonathan Hyde dans le rôle de Giovanni Baglione, Image tirée du film *Caravaggio* de Derek Jarman, Royaume-Uni, 1986.

Fig. 23 Jacques-Louis David, *La mort de Marat*, 1793, Huile sur toile, 165 x 128 cm, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, Bruxelles.

REMERCIEMENTS

Merci tout d'abord à Denis Ribouillault pour son enthousiasme envers ce projet, son constant soutien et la grande générosité de son temps tout au long du cheminement de recherche.

À ma famille et mes amis, particulièrement Marie-Hélène Naud, Anne-Sophie Banner et Louis Versailles. Merci à Rosa Nginios d'avoir relu mon texte lorsque c'était nécessaire.

Merci à mes collègues à la Maison de la culture Frontenac de m'avoir encouragée dans la poursuite de mes études.

Un merci finalement tout spécial à Isabelle Bergeron et Maxime Roy Pagé qui ont consacré une belle soirée de juillet à écouter le film *Caravaggio* de Derek Jarman avec moi. Des milliers de post-it et un gallon de crème glacée plus tard, merci d'avoir ensoleillé mon travail de votre présence.

INTRODUCTION

1. Présentation du sujet et de la problématique

En 1956, André Chastel écrivait que « 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, entre l'interprétation contrôlée- celle des critiques attentifs et des érudits- et les demandes du musée imaginaire. » (cité par André Berne-Joffroy, 1999 : 8-9). Cette réflexion ne pourrait être plus appropriée en ce qui concerne l'étude des biographies du Caravage dont la richesse littéraire suscite la curiosité de nombreux acteurs issus de domaines variés, notamment des historiens d'art, écrivains, cinéastes et psychanalystes. À l'heure où s'impose dans la sphère médiatique l'image d'un artiste maudit, créateur incompris et torturé par la gravité morale de ses crimes, des recherches récentes proposent de prêter une attention à la fonction dévotionnelle des œuvres religieuses. Elles tentent ainsi de privilégier une lecture biographique plus nuancée dans une culture populaire hantée par les autoreprésentations insérées dans des œuvres violentes. Les données biographiques sur le Caravage demeurent spéculatives mais s'imposent tout de même dans le discours scientifique. La caractérisation de son homosexualité s'établit par exemple dans les années 1970, les travaux de Donald Posner prenant appui sur l'androgynie des figures de jeunes hommes présentes dans les tableaux du début de carrière du peintre ainsi que de la relation imaginaire unissant le modèle au spectateur de l'œuvre.

Il est nécessaire de considérer que les biographies publiées au XVIIe siècle par Baglione, Bellori, Mancini et Susinno influencent la pratique actuelle de la discipline. Souvent utilisés telles de simples sources factuelles, ces récits sont toutefois des œuvres à part entière qui peuvent traduire la relation personnelle de l'auteur envers l'individu de même que son propre idéal artistique. Afin d'étudier les implications méthodologiques de la prise en compte de ces données, il nous a semblé nécessaire de travailler en amont et de s'interroger sur le degré de continuité et de rupture que proposent ces modèles de vie « non exemplaire » au sein de la production littéraire de l'époque. Quels sont les stéréotypes utilisés par les auteurs et à quelles fins rhétoriques sont-ils présentés au

lecteur ? Quel est l'apport littéraire des biographies de l'Antiquité étudiées par le milieu humaniste ? Dans quelle mesure ces textes sont-ils des œuvres hybrides, émettant des jugements critiques sur la production des artistes en commentant leur personnalité dans un contexte narratif en partie fictionnel ? De quelle manière les auteurs s'inscrivent-ils dans la tradition littéraire de vies d'artistes établie par Vasari au XVI^e siècle et quelles nouveautés proposent-ils dans la forme du récit et son contenu ? À quels publics étaient destinés ces ouvrages et quels principes d'organisation et de présentation étaient souhaités par les éditeurs ? Plus particulièrement, comment les biographies de Caravage établissent-elles son image par le contenu littéraire du récit et son interaction avec la tradition d'illustration propre aux ouvrages de *Vies* d'artistes ? Comment cette perception dans la culture populaire amène-t-elle à considérer les auto-projections du peintre à travers son œuvre par l'historiographie ? Comment cette dimension est-elle récupérée dans des œuvres de fiction ? Ces questionnements demeurent essentiels car ils contribuent dans une large mesure à définir une conception de l'artiste et son travail qui se traduit dans les études actuelles. Une attention sera ainsi prêtée à la tradition biographique au XVII^e siècle, à sa réception contemporaine de même qu'à son incidence sur la perception de l'artiste transmise au public par les médias et l'industrie marchande et cinématographique.

2. État de la question

Au début du XX^e siècle, les biographies du Caravage furent principalement consultées par des historiens de l'art pour leur valeur historique. Les travaux de Roberto Longhi publiés en 1927 font par exemple état de la traduction en anglais des biographies de Giovanni Baglione et de Gian Pietro Bellori de même que de la découverte de documents judiciaires ce qui permit de reconstituer en partie la carrière du peintre. L'intérêt porté par les spécialistes concerne d'abord la question des attributions qui furent difficiles à établir dû à la présence de nombreux suiveurs italiens et français du maître. Les vies du Caravage furent ainsi instrumentalisées par la discipline pour s'approprier le contenu factuel qui servit de fondement aux recherches sur l'iconographie et le style.

Plusieurs chercheurs se sont intéressés au mythe de Caravage et à son incidence sur les études actuelles au cours des dernières années. Peu de recherches avaient toutefois été consacrées à cette question avant la publication du mémoire de maîtrise de Marie-Josée Pinard en 1996. L'auteure y établit que les biographies du XVII^e siècle tendent à définir le peintre en tant que proto-bohème, un individu instable et revendiquant une indépendance envers les structures sociales préétablies. Dans son article «Caravaggio's Deaths», Philippe Sohm s'est, quant à lui, intéressé aux légendes concernant la mort de l'artiste dont il fait dialoguer les fondements littéraires avec l'approche critique employée par les biographies de Baglione et de Bellori. Plus récemment, Todd Olson a proposé une relecture de la vie du Caravage par Mancini qui insiste sur la pratique de médecin du biographe. Celui-ci réalisait notamment des dissections et il est possible de considérer que son expérience l'amène à durement critiquer le cadavre peint de *La mort de la vierge* du musée du Louvre, une œuvre pour laquelle des modèles contemporains furent invités à poser ce qui put lui rappeler l'appartenance sociale de ses propres patients. Les études publiées à ce jour situent toutefois peu les biographies de Caravage dans leur contexte de production littéraire. Les vies de Caravage s'inscrivent pourtant dans une double tradition. D'abord, les récits antiques relatant la vie de poètes, de militaires et de politiciens. Ces textes sont étudiés dans les milieux humanistes, et de nombreux *topoi* sont puisés dans les textes de Sénèque l'Ancien, Plutarque et Tite-Live et réinterprétés dans des écrits contemporains. Ensuite, le modèle vasarien popularisé en Italie au XVI^e siècle est un point de comparaison essentiel car il est fondateur de la tradition des vies d'artistes.

L'étude de l'appropriation des motifs biographiques par l'historiographie du XX^e siècle a été peu travaillée. Bien que plusieurs objections aient été formulées envers le travail de Donald Posner, un travail systématique de confrontation méthodologique demeure essentiel afin d'évaluer l'incidence de cette présomption de l'homosexualité de Caravage dans des études subséquentes. Cette pensée est par exemple omniprésente dans l'ouvrage *Autour de 1600 : une révolution dans la peinture italienne* de Sydney Freedberg qui développe une interprétation charnelle du *Saint-Jean Baptiste au bélier* des musées Capitolins de Rome. L'érotisme des tableaux de Caravage doit être perçu dans le

contexte historique et social du XVII^e siècle, un travail amorcé par Leo Bersani et Ulysse Dutoit, Michael Rocke et Dominique Fernandez.

L'œuvre de Derek Jarman a, quant à elle, été bien documentée par des spécialistes en études cinématographiques en ce qui concerne le son (Holly Rodgers) de même que la recreation de la société baroque et du recours à l'anachronisme (Keely Saunders, Jim Ellis, James Tweedie, Niall Richardson, etc.). Ces études abordent toutefois peu le rapport avec les biographies du XVII^e siècle et la manière dont ces œuvres de fiction en réinterprètent certains stéréotypes.

2. Méthodologie

Il s'agit principalement d'une démarche historiographique visant à mettre en lumière les approches actuelles sur le Caravage et leurs interactions. Cette démarche ne peut prétendre à être exhaustive, mais vise plutôt à soulever des facteurs historiques et sociaux qui amènent les auteurs de différentes époques à proposer des interprétations qui demeurent de nos jours spéculatives et sujettes à débat. Cette recherche s'inscrit en continuité avec le cadre théorique proposé par David Carrier dans l'ouvrage *Principles of Art History*. Par l'étude des théories de l'écriture, il démontre que la discipline n'est jamais neutre face à l'image et qu'elle construit des argumentations selon les intérêts et connaissances propres de l'auteur. Ces champs de recherche ont un impact énorme sur le développement du savoir en ce qui concerne, par exemple, la reconnaissance d'allégories au sein de tableaux, les authentications d'œuvres originales et la prise en compte de l'histoire culturelle. L'historien d'art approfondit ainsi ses recherches en fonction de sa conception du peintre et de son corpus. La question biographique est au cœur de ce mémoire, les éléments mythiques étant perçus dans leur évolution et leur transformation, révélant une part de subjectivité dans le discours officiel sur l'artiste et tentant de percevoir les mutations de ces dernières à travers des œuvres contemporaines.

4. Approche théorique

La spécificité de notre approche réside dans la capacité à situer les biographies de Caravage dans le contexte littéraire de leur époque, une démarche qui a été peu

approfondie par les études actuelles sur le peintre. Les vies de Caravage sont des œuvres à part entière et il est nécessaire de les étudier en regard de la tradition biographique du XVII^e siècle. Nous reprenons ici l'idée de « fiction historique » telle que développée par Paul Barolsky qui suggère d'y voir une mise en scène du présent destinée à la postérité. La biographie constitue ainsi un modèle exemplaire et ses anecdotes peuvent avoir un fondement véridique ou non, leur fonction étant principalement d'illustrer le caractère de l'individu dépeint. Le récit comprend donc des faits réels et imaginaires entremêlés d'éléments de critique d'art, des notions explorées par les incontournables ouvrages *L'image de l'artiste* de Ernst Kris et Otto Kurz et *Les Enfants de Saturne : psychologie et comportement des artistes, de l'Antiquité à la Révolution française* de Rudolf et Margot Wittkower.

L'œuvre de Vasari sera élevée au rang de modèle exemplaire par notre analyse afin d'en observer les principes directeurs d'organisation et de présentation des vies d'artistes. Les recherches de Patricia Rubin permettent notamment d'observer que cette structure littéraire est fondée sur la notion de progrès dont l'idéal est le *disegno*. Vasari propose ainsi une véritable synthèse de la production artistique italienne en trois âges distincts, de la pratique de Giotto et de Cimabue à l'atteinte de la perfection des arts incarnée par Michel-Ange.

L'apport de la littérature antique est également non négligeable et on retrouve son influence dans les écrits de la Renaissance par le recours à l'ekphrasis, un procédé rhétorique qui décrit verbalement une œuvre visuelle. Cette pratique fut théorisée par les travaux de Svetlana Alpers, Christian Michel et Douglas Fowler. Les études de Catherine Sousloff, Mary Lefkowitz et Patricia Eichel-Lojkine permettent d'observer l'articulation entre cette forme particulière de rhétorique littéraire et le propre contenu biographique. La réalisation de portraits ornant les ouvrages de l'époque influence également la tradition de représentation. Les artistes ont ainsi accès à une grande variété de sources visuelles, par exemple les sculptures et portraits en frise se trouvant sur les espaces et monuments publics. De même, de nombreux collectionneurs s'intéressent à la numismatique qui fournit des prototypes dans le processus de commémoration de l'individu.

Peu de recherches ont été à ce jour consacrées à Giovanni Baglione, qui est considéré comme un peintre mineur. Les travaux de Maryvelma Smith O’Neil de même que les thèses de Shura Fornali Natale et d’Ismène Cotensin ont toutefois permis de documenter sa biographie de même que sa pratique d’artiste. Bellori a, quant à lui, attiré davantage l’attention de la communauté scientifique dû à une diffusion plus importante de son œuvre littéraire. De nombreuses publications lui ont été consacrées par Hans Raben, Olivier Bonfait, Martina Hansmann, Kenneth Donahue ainsi que Thomas Willette et Janis Bell.

Le cadre de cette recherche nécessitait de faire des choix quant à l’abondante littérature sur le Caravage. Nous avons privilégié les premières études majeures sur l’artiste car elles demeurent des références dans les écrits actuels et permettent d’observer des changements quant à la perception du Caravage par l’historiographie moderne, tout particulièrement les ouvrages de Roberto Longhi, Walter Friedlaender, Howard Hibbard, Creighton Gilbert et André Berne-Jeoffoy¹. Des publications récentes ayant soulevé des *topoi* dans la littérature consacrée au Caravage, notamment les articles «Caravaggio’s Deaths» de Philip Sohm et «Caravaggio and his Interpreters» de David Carrier ont également été consultées.

Les autoreprésentations de Caravage dans des œuvres narratives posent problème aux études actuelles par la prédominance dans les écrits sur l’art de l’époque du proverbe « *ogni pittore dipinge se* », c’est-à-dire que «chaque peintre se peint lui-même». Cette croyance tend à définir la violence et l’érotisme du corpus du Caravage à la lumière d’éléments biographiques. Léonard de Vinci explique cette tendance des créateurs à reproduire leurs propres traits sur la toile comme un acte involontaire et psychologique. Une forte influence du récit mythique amène parfois, par ce biais, une considération presque immédiate du contexte de création comme clé de lecture du tableau. Les écrits à tendance psychanalytique reprennent par exemple ce schéma pour rendre compte de la psyché de l’artiste et de son mode d’expression sur la surface peinte. L’auto-mimésis est une notion notamment étudiée par Franck Zöllner, Martin Kemp, Joanna Woodall et Victor Stoichita.

¹ Notre méconnaissance de l’italien et de l’allemand nous a contraint à négliger certaines sources susceptibles d’éclairer notre analyse.

5. Présentation des chapitres

Le premier chapitre situe les biographies de Caravage dans le milieu littéraire italien. Les récits de Baglione et de Bellori sont étudiés afin de relever les principaux stéréotypes caractérisant le Caravage au XVIIe siècle et les situer dans la production du temps. Le récit vasarien sera pris en compte à des fins de comparaison en ce qui concerne ses principes d'organisation, ses procédés narratifs et le contenu propre aux vies d'artistes. De même, une considération sera accordée à l'apport de la littérature antique, une source influente pour le développement de la littérature, par le recours à l'ekphrasis et la définition de tropes caractérisant l'individu dans un rapport commémoratif. Cette réflexion sera poursuivie dans le second chapitre qui propose de s'attarder au contenu visuel des ouvrages de vies d'artistes. L'interaction entre le texte et l'image sera abordée en regard de la caractérisation de l'individu par la biographie ainsi que de son incidence sur la tradition de portraiture.

Le troisième chapitre porte quant à lui sur les auto-projections du Caravage et leur interprétation par l'historiographie. Il sera alors question d'observer la récupération des données biographiques de l'artiste dans la caractérisation de la violence et de la sexualité de son œuvre par les spécialistes du XXe siècle. Le quatrième chapitre propose finalement de s'attarder à la médiatisation actuelle du Caravage, que ce soit par la tenue d'expositions, la mise en marché de son image ou sa présence dans des œuvres de fiction. Une grande part de l'analyse sera dédiée au film *Caravaggio* de Derek Jarman qui permettra de percevoir les mutations des caractérisations de l'artiste établies à son époque et leur récupération par le milieu de l'avant-garde britannique dans les années 1980.

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 desse : «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 Palafrineri 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.

CHAPITRE 2 : UNE IMAGE EN ÉVOLUTION : LE CARAVAGE DU XVIIIÈ AU XIXE SIÈCLE

Au moment de son décès en 1610, le Caravage est un artiste très réputé en Europe. Les biographies de Giovanni Baglione, Giovanni Pietro Bellori et Joachim von Sandrart sont publiées quelques dizaines d'années après sa mort et contribuent à rappeler son souvenir. On constate toutefois que la célébrité du Caravage s'est affaiblie à partir des années 1650 et que cette situation perdure malgré la rédaction de l'ouvrage *Le vite de' pittori messinesi* de Francesco Susinno en 1724. Les mentions écrites au sujet de sa personne comme de son art sont en effet rarissimes à cette époque. Le phénomène s'accroît au XIXe siècle alors que très peu de recherches lui sont consacrées. Ce chapitre propose d'explorer l'évolution de la représentation du Caravage du XVIIe au XIXe siècle par l'observation de portraits le mettant en scène. Nous ne réaliserons pas ici une étude exhaustive de la réception critique du Caravage en Europe durant cette période, mais nous soulignerons quelques éléments susceptibles de mettre en lumière une transformation de sa représentation. Une attention particulière sera portée à la dimension visuelle propre aux ouvrages de vies d'artistes instaurée à la Renaissance en s'intéressant à la provenance d'effigies accompagnant le texte et aux interactions de l'image avec le texte de la vie d'artiste. Nous soulèverons également des facteurs historiques et artistiques redéfinissant le rapport biographique initialement défini par les premières *Vies* du peintre.

1. Les portraits dans les vies d'artistes: Prototypes et conceptualisation

Dans la tradition des vies d'artistes, le texte est souvent accompagné d'un portrait qui permet non seulement d'identifier l'individu mais aussi d'affirmer les caractérisations personnelles développées par le récit en sollicitant l'attention du lecteur sur l'image. La prosopographie est un terme de rhétorique caractérisant une description qui a pour objet de faire connaître les traits extérieurs, la figure et le maintien d'un homme ou d'un animal (Lojkine-Eichel, 2001 : 105). L'illustration peut ainsi servir de contre-point visuel aux indications fournies par le texte tout en s'accompagnant d'un intérêt pour la

physiognomonie, une science qui proposait d'étudier les traits physiques comme reflets de la personnalité.

1.1 La tradition d'illustration de Vies d'artistes : Vasari et les précédents

Nous tenterons dans un premier temps de donner un aperçu de la tradition d'illustration de vies d'artistes instaurée par Vasari et d'observer son influence sur la culture visuelle du XVII^e siècle. Cette question est en effet très riche par la multitude de sources utilisées, les auteurs humanistes ayant recours à des portraits contemporains d'artistes tout en favorisant l'émulation de l'esthétique antique pour représenter des personnalités historiques. Les recherches de Patricia Eichel-Lojkine sur les gravures des *Elogia* de l'historien Polo Giovio publiées en 1546 ont notamment démontré que si des portraits étaient parfois demandés aux hommes illustres et à leurs familles, l'auteur faisait également des recherches iconographiques personnelles en faisant copier des statues, fresques et monuments funéraires dans une volonté de représenter fidèlement des personnages de l'Antiquité (Eichel-Lojkine, 2001 : 110). Cet ouvrage constitue un précédent important car Giovio devient le précepteur de Giorgio Vasari en 1531 alors qu'il réside dans le palais d'Hippolyte de Médicis. Son influence est considérable pour le jeune homme avec qui il partage son intérêt pour le portrait. Giovio était un homme puissant et entretenait des liens avec les cours pontificales de Léon X et de Clément VII. Personnage fortuné, il devient un mécène éclairé et son *studiolo* est très réputé. La collection de portraits de Giovio lui est particulièrement utile dans son travail, car il devient familier avec les caractéristiques physiques des individus sur qui il écrit, ce qui lui fournit une source d'inspiration dans l'élaboration des illustrations ornant son propre ouvrage. Il est possible qu'il ait également pu consulter des portraits issus d'autres cabinets. Mentionnons par exemple celui de Federico di Montefeltro à Urbino (Eichel-Lojkine, 2001 : 110). De même, Vasari acquiert des œuvres et décore une pièce de sa maison d'Arezzo de portraits en 1542 (Gregory, 2012 : 85).

Les biographies d'hommes illustres étaient traditionnellement accompagnées de portraits. L'ouvrage de Vasari innove toutefois en rédigeant les vies d'artistes auxquels on avait jusqu'alors peu dédié d'hommages dû à leur considération d'artisans au Moyen-âge. Ce rapport commémoratif à l'individu est particulièrement novateur dans la mesure

où les images obtenues sont parfois réalisées par les sujets eux-mêmes ou par d'autres artistes ayant pu les côtoyer²¹.

Il n'est pas inutile de rappeler qu'il était fréquent à la Renaissance que des artistes soient engagés pour réaliser des motifs destinés aux frontispices d'ouvrages. Ces derniers étaient par la suite gravés puis envoyés aux éditeurs qui pouvaient les joindre aux textes puis les faire imprimer. Vasari lui-même réalise des patrons destinés aux œuvres de l'Arétin *Giardino dei Pensieri* (1540) et *La vita di Caterina vergine e martire* (1541) toutes deux publiées chez Marcolini à Venise (Gregory, 2012 : 68-70). Il conçoit également le frontispice du traité d'architecture de Cosimo Bartoli publié en 1550. Ce travail était parfois réalisé bénévolement, les artistes fréquentant les milieux humanistes, mais il pouvait également s'inscrire dans un cadre de mécénat. Il arrivait par exemple que des artistes soient peu occupés entre l'obtention de commandes et ce travail à court terme pouvait leur permettre de subvenir à leurs besoins financiers.

Dû à la propre expérience de Vasari et à sa volonté d'offrir au lecteur de son ouvrage ce qui a souvent été comparé à une galerie de portraits d'artistes, il n'est pas étonnant qu'il ait souhaité inclure des illustrations dès la première édition de 1550 publiée à Florence par Torrentino. Des portraits ne sont toutefois pas réalisés même si un frontispice dessiné par Vasari est exécuté par un atelier vénitien. Il se peut que cette situation soit attribuable à une intervention de Giovio le mettant en garde contre les coûts engendrés par la publication d'images et les retards considérables qu'exigeraient l'obtention de portraits et l'élaboration des dessins propres à l'ouvrage qu'il faudrait ensuite faire graver. Vasari indique toutefois dans la préface de son livre que des portraits existants sont cités dans le corps du texte de même que des illustrations d'autres ouvrages afin que le lecteur puisse s'imaginer les traits de l'artiste (Gregory, 2012 : 85). Si Vasari se range donc aux arguments de Giovio, il considère toutefois la dimension visuelle importante dans son enseignement : les traits physiques des artistes doivent être visualisés par le spectateur de même que les œuvres d'art. Vasari considère ainsi que la gravure peut se substituer à l'objet en son absence et qu'elle est essentielle à la clarté de son récit (Wood, 1988 : 211). Il se promet donc d'inclure des images dans la deuxième édition de

²¹ Cinquante autoportraits ont été identifiés comme prototypes pour les illustrations de l'édition de 1568. Vasari lui-même indique parfois la provenance des images utilisées dans le corps du texte (Rejaie, 2009 : 354).

l'ouvrage qui paraîtra en 1568. Tous les portraits d'artistes sont en effet réalisés par lui ou ses assistants sous sa supervision. Un graveur du nom de Cristofano est mentionné dans une lettre de Cosimo Bartoli datée du 19 août 1550. Cet artisan originaire de Nuremberg était surtout actif à Bologne. Selon les dernières recherches, il aurait réalisé les illustrations des *Vies* de Vasari.

Chaque vie d'artiste est ainsi accompagnée d'un portrait sauf huit exceptions. Il est intéressant d'observer qu'en l'absence d'illustration, Vasari a choisi de ne représenter qu'un cadre vide, signalant ainsi qu'une image était prévue mais qu'elle est demeurée manquante. Cette situation peut être attribuable à l'incapacité de l'auteur à se procurer un prototype essentiel à la réalisation de l'œuvre, certains artistes étant par exemple décédés et la famille ne possédant pas de portrait. Nous percevons ici un intérêt physiognomique qui peut relever d'un processus honorifique visant à glorifier la figure par le recours à l'idéalisation tout comme, dans certains cas, d'une volonté de reproduire fidèlement les traits du visage ce qui tendrait à appuyer la dimension de véracité du récit (McGrath, 2003 : 80). L'artiste peut ainsi opter pour une représentation allégorique qui reprend une typologie propre aux effigies d'empereurs ou de dieux antiques ou privilégier un portrait naturaliste (Meller, 1963 : 53). Si les *Vies* de Vasari sont très éloignées du genre biographique actuel, elles peuvent s'appuyer sur des faits véridiques ou sur des sources d'informations secondaires telles que des illustrations, de même que des récits oraux ou écrits pour les réinterpréter. Il est donc important de considérer que si l'ouvrage ne comporte pas de dimension strictement scientifique dans les attributions d'œuvres et la chronologie de la vie des artistes, il s'appuie toutefois sur du matériel consultable par l'auteur qui tente de rendre une vision de l'histoire. Le résultat obtenu dans l'élaboration de portraits situe donc le point de rencontre de l'imaginaire et du tangible sous la forme d'effigies et de descriptions. Cette pratique est déjà utilisée par les auteurs anciens, Plutarque mentionnant par exemple dans sa vie d'Alexandre que le rôle de l'historien est de documenter de façon exhaustive les événements marquants de la société et que le rôle du biographe, quant à lui, est de rendre compte de la personnalité de l'individu par des exemples choisis (Lefkowitz, 1983 : 205).

La création de portraits illustrant les ouvrages de vies d'artistes constitue donc un travail considérable qui fait une synthèse de différentes traditions²². Si nous avons ici insisté sur le modèle de portraiture de la biographie humaniste, il est essentiel de considérer la mode de représenter des frises de personnalités publiques sur les palais et institutions civiles à la fin du Trecento, une pratique qui s'inspire de la décoration de bibliothèques romaines à l'Antiquité, Pline l'Ancien en attribuant l'invention à Asinius Pollion dans son *Histoire naturelle* (Didi-Huberman, 1994 : 399). Ces images, tout comme les arbres généalogiques et les séries de portraits de princes au Moyen-Âge devaient servir de modèles exemplaires à la population et étaient nécessaires aux grandes familles pour établir leur noblesse (Gregory, 2012 : 83). Nous pouvons ici penser par exemple au décor du Palazzo del Capitano de Padoue attribué à Guariento et destiné à Francesco Colonna. La tradition de commémorer des hommes illustres à la Renaissance se réalise ainsi de diverses manières et l'ouvrage de Vasari a le mérite d'en réaliser une synthèse applicable à des vies d'artistes.

Les portraits d'artistes se trouvant dans les *Vies* de Vasari divergent visuellement de la tradition florentine de représentation. Les images sont en effet présentées dans des cadres architecturaux importants alors qu'on privilégiait généralement un médaillon ovale ce qui rappelait la forme de la médaille antique, artéfact très recherché par les collectionneurs de l'époque (McGrath, 2003 : 82). Les personnages sont également représentés de face ou de biais et tournés vers le spectateur. Il est difficile de déterminer dans quelle mesure cet usage est original. Les éditeurs florentins tendent par exemple à inclure des portraits de profil, mais il ne s'agit pas d'une convention appliquée systématiquement. Dans l'ouvrage *Istoria de' suoi tempi* de Giovanni Battista Adriani portant sur des vies d'écrivains et publié en 1583, les figures se tournent également vers le spectateur ce qui favorise une lecture psychologique du portrait (McGrath, 2003 : 74).

²² Plusieurs auteurs considèrent qu'il y a eu un déclin de qualité dans la production d'imprimés dans les années 1550. David Landau a toutefois suggéré qu'il s'agit davantage d'un changement des normes de l'industrie, les artisans devant désormais se soumettre aux exigences commerciales des éditeurs alors qu'autrefois ils relevaient davantage des artistes qui leurs fournissaient des modèles (cité dans Bury, 2001 : 9).

1.2 Le Caravage illustré par Bellori

1.2.1 L'influence du portrait d'Ottavio Leoni

Nous avons très peu d'informations quant aux modèles qui ont pu servir de source d'inspiration aux gravures accompagnant les vies de Bellori réalisées par Charles Errand et Albert Clouwet. Si on se fie à la tradition prospère d'illustration d'ouvrages instaurée à la Renaissance, il est toutefois possible de considérer que Bellori ait puisé dans diverses traditions de portraiture dans la conception des illustrations de son ouvrage puis adapté les images en fonction du texte lui-même afin de rendre compte de certains aspects de la personnalité de l'artiste. En ce qui concerne plus spécifiquement l'effigie du Caravage, Philip Sohm suggère que le portrait réalisé par son ami Ottavio Leoni et conservé à la bibliothèque Marucellina à Florence a pu être utilisé comme modèle puis retravaillé (Sohm, 2002 : 452) (figure 3)²³. Cette proposition est convaincante par la similarité de la pose et de l'expression. Dans le dessin de Leoni, on voit par exemple le torse du Caravage orienté vers la gauche. Le visage regarde toutefois frontalement le spectateur. Ses yeux, cheveux, barbe et moustache sont noirs et la bouche est fermée. La stature est plutôt solennelle et il est difficile d'attribuer une expression particulière au personnage. Le dessin est réalisé à la craie et l'artiste accorde une plus grande minutie au rendu de la tête, le veston et le col de chemise n'étant qu'esquissés. Il s'agit d'un portrait qui n'insiste pas sur l'exercice de la profession de peintre. Aucun instrument comme un pinceau ou une toile n'est représenté et l'arrière-plan est entièrement blanc ce qui ne permet pas au spectateur de s'imaginer un décor d'atelier. Le dessin de Bellori reprend certaines caractéristiques du visage, qu'on pense aux cheveux légèrement bouclés, aux yeux foncés et à la moustache (figure 4). Le vêtement porté est également similaire, la large chemise étant rehaussée d'un col. Le Caravage est aussi présenté de profil, son corps étant toutefois tourné vers la gauche. La tête est quant à elle tournée vers la droite, fixant un élément hors-cadre. Ce sont surtout les attributs qui viennent différencier le portrait de celui exécuté par Leoni qui correspond davantage à un type de noblesse ou d'héroïcité. En effet, le Caravage tient de la main droite le mat d'une épée. Il peut s'agir

²³ Bellori mentionne la présence d'un portrait du Caravage à l'Académie de saint Luc. Bien que perdu, il est connu par un portrait du Caravage qu'il aurait inspiré et qui fut réalisé par un artiste anonyme du XVII^e siècle, une œuvre aujourd'hui conservée à l'archevêché de Malte. Ce tableau a une composition très semblable à celui de Leoni et il est possible que Leoni et Bellori se soient inspirés de cette même œuvre possédée par l'institution artistique romaine (De Giorgio et Sciberras, 2007 : 158).

d'une volonté d'anoblir le peintre en rappelant son appartenance à l'ordre des chevaliers de Malte qui était réputé pour les croisades (Sohm, 2002 : 452). Cette interprétation est favorisée par Helen Langdon qui rappelle que Leoni réalise un deuxième portrait du Caravage qui se trouve dans une collection privée d'Avignon et qu'il y est représenté avec la croix à huit pointes, emblème de l'ordre (Langdon dans De Giorgio et Sciberras, 2007 : 54). Le peintre porte également au cou un médaillon qui peut avoir été offert en remerciement de la part d'un mécène ce qui tendrait à confirmer cette hypothèse. L'expression du visage est toutefois menaçante de par le fait que le Caravage semble alerté par un élément sur la gauche de la composition. Si le portrait de Leoni avait une expression neutre, on constate ici que les yeux sont légèrement globuleux et que les muscles sont moins détendus, donnant ainsi l'impression que la bouche aborde un léger rictus. L'épée peut donc également rappeler le meurtre commis à Rome et la dangerosité du personnage qui semble difficile d'approche, ne se contentant pas de poser pour la postérité et semblant prêt à se défendre ou attaquer un ennemi.

1.2.2 Le portrait d'un tueur : Andrea del Castagno

Le type de portrait non-héroïque tel que présenté ici est beaucoup moins fréquent dans les vies d'artistes que des portraits de personnalités publiques abordant une pose solennelle. Nous devons toutefois apporter quelques nuances à notre propos, dans la mesure où nous avons observé dans le cadre de notre premier chapitre que des biographes consacrent parfois des vies à des artistes dont les actions ne sont pas exemplaires. Cette dimension est également présente dans les illustrations accompagnant ces écrits comme en témoigne le portrait d'Andrea del Castagno inclus dans la deuxième édition des *Vies* de Vasari publiées en 1558 (figure 5). L'auteur indique en effet que l'image s'inspire d'un autoportrait présent dans un médaillon peint à fresque dans l'église de Sant' Egedio, attenante à l'hôpital Santa Maria Nuova de Rome. L'œuvre fut malheureusement détruite à la fin du XVI^e siècle au cours de travaux de rénovations (Rajaie, 2009 : 356). Vasari indique que ce détail se trouvait près d'une *Assomption de la vierge*. La mention de cette œuvre adjacente est curieuse dans le récit de Vasari, car si elle peut indiquer plus précisément au lecteur l'emplacement de cette effigie, elle suggère également une association symbolique entre les deux portions du décor peint.

Traditionnellement, cet épisode met en scène la vierge s'élevant aux cieux entourée des apôtres. Judas est bien sûr absent de la représentation, ayant livré le Christ aux soldats romains dans le jardin des oliviers. Sa figure est toutefois rappelée par la physionomie de Castagno qui est représenté de profil, le corps tourné vers la gauche et le visage dirigé vers le spectateur. Les lèvres pincées et la prédominance des yeux rehaussés d'épais sourcils noirs trahissent la dangerosité de son caractère. Les cheveux sont légèrement bouclés et il semble porter une large cape dont le col recouvre le cou. Le texte appuie ces caractérisations, la vie de Castagno étant présentée comme un exemple de futilité et de jalousie. Vasari l'accuse en effet du meurtre de Domenico Veneziano, un peintre rival qui lui aurait ravi des commandes qu'il souhaitait obtenir. Des documents du XIXe siècle ont toutefois démontré que l'accusation est inexacte, Veneziano décédant quatre ans après Castagno. Il peut s'agir d'une erreur factuelle, mais elle peut également être insérée par l'auteur à dessein afin de caractériser l'art de Veneziano comme pour justifier un enchaînement narratif de l'ensemble des *Vies* (Ladis, 2008 : 59). Cette conception de l'artiste marque toutefois l'imaginaire collectif, comme en témoigne *La légende des frères Van Eyck*, une œuvre de fiction de Samuel Henri Berthoud parue en 1839. Le récit se construit à partir de rivalités d'atelier en mettant en scène Andrea del Castagno et Domenico Veneziano dans le rôle de voleurs tentant de s'emparer frauduleusement du secret de fabrication de la peinture à l'huile, une découverte initialement attribuée à Jan Van Eyck (cité dans Gotlieb, 2002 : 480). Castagno tente en effet de s'introduire dans le palais d'un duc de Bruges où réside Van Eyck avec sa sœur Marguerite. Castagno tente de la séduire afin qu'elle lui révèle cette pratique d'atelier, mais il est surpris par Jan qui le poursuit à l'extérieur des murs de la demeure où l'attend son complice Domenico Veneziano. Ce dernier perd la vie au cours d'un duel qui s'ensuit. Castagno tente d'abord de soigner ses blessures, mais décide finalement de s'enfuir afin de profiter à lui seul de la pratique de cette nouvelle technique. Il se cache deux ans durant puis jugeant sa sécurité assurée décide de regagner Rome où il espère faire prospérer sa carrière. À son arrivée, il constate toutefois que l'utilisation de la peinture à l'huile s'est répandue et que de nombreux ateliers y excellent. Désespéré, il se noie dans le Tibre.

Il est étonnant de constater à quel point ce récit rappelle la vie du Caravage par Bellori marquée par le meurtre de Rome, la fuite puis le décès isolé du créateur. Les

recherches de Philip Sohm ont mis en évidence la dimension chrétienne de ce *topos* littéraire, Judas mourant également seul (Sohm, 2002 : 455). L'isolation de la plage où le Caravage contracte une fièvre devient symboliquement un lieu de rencontre avec dieu. Le Caravage est ainsi frappé par le soleil, alors que les biographies caractérisent le ténébrisme de ses œuvres comme la noirceur de sa personnalité. Dans la pratique artistique de l'époque, les rayons dorés ou lumineux sont couramment interprétés en tant que témoignages de la présence divine, et soulignent ici que dieu rappelle l'âme de l'artiste à lui. Ce motif est courant dans la littérature italienne, étant notamment familier aux lecteurs de l'*Enfer* de Dante (Sohm, 2002 : 455). La mise en scène de la noyade d'Andrea del Castagno peut quant à elle suggérer une forme de purification des péchés par la mort. Les récits de Vasari au XVI^e siècle et de Berthoud au XIX^e siècle établissent également une analogie avec le personnage de Judas par le motif de la trahison d'un ami et de l'appât du gain, dans le cas présent une volonté d'obtenir davantage de commandes. Le Caravage devient quant à lui assassin en s'impliquant dans un conflit ayant pour objet de l'argent qui aurait été remporté par tricherie lors d'une partie de jeu de paume.

Cette identité malveillante que portent les biographies est également présente dans les portraits qui les accompagnent. Le récit de Vasari décrit Castagno comme un acteur, dissimulant son identité pécheresse par les apparences. Alors que son effigie s'inscrit dans une série de représentations commémoratives ornant l'ouvrage et célébrant la vie et l'œuvre de peintres, de sculpteurs et d'architectes dignes d'honneurs, la pose comme l'expression de Castagno laissent toutefois deviner au lecteur qu'il ne s'agit pas d'un modèle exemplaire à reproduire. Par la citation de l'auto-représentation de la fresque de l'église de Sant' Eugeidio en tant que source du portrait de son ouvrage, Vasari évoque que l'artiste se représente dans une pose non-héroïque rappelant Judas. Cette identification est explicite dans la biographie qui souligne la proximité de sa figure d'une représentation des autres apôtres. Judas est en retrait de la scène pour des raisons liées à la chronologie du récit biblique tout comme pour la gravité morale de ses fautes. Le portrait d'Andrea del Castagno réalisé par Vasari a donc de nombreux points communs avec celui du Caravage par Bellori qu'il s'agisse des traits physiques eux-mêmes ainsi que la pose en torsion et l'expression menaçante du visage. Il s'agit d'un

précédent intéressant qui permet d'observer le développement d'une imagerie novatrice caractérisant des artistes dont les vies sont condamnables par le récit biographique. Nous observons également une forte relation entre le portrait se trouvant dans un ouvrage de vie d'artiste, son prototype et le récit biographique ce qui tend à démontrer que la fonction de l'image ne se contente pas d'être simplement décorative mais qu'elle tend à jouer un rôle pédagogique et didactique auprès du lecteur.

1.3 Bellori et l'allégorisation

Dans la seconde édition des *Vies* de Bellori publiées en 1672, chaque biographie est accompagnée d'un portrait, d'une devise et d'une allégorie. L'étude de ces images a traditionnellement permis de mettre en relation les activités antiquaires de l'auteur en regard de sa vision générale de l'histoire de l'art. En effet, les médaillons antiques présentaient des actes de vertu sur une face et le portrait de l'individu sur l'autre, les unissant ainsi dans l'imaginaire collectif. On a ainsi considéré que les illustrations des *Vite* pouvaient être porteuses d'un message théorique par la valorisation de certaines vertus artistiques associées à des individus. Claire Pace et Janis Bell ont toutefois proposé que la signification des dessins ait pu être sous-évaluée et qu'elle devrait être davantage prise en compte quant à la caractérisation biographique de chacun des artistes désignés.

Bellori associe au Caravage l'allégorie de Praxis (figure 6). Elle est représentée sous la forme d'une vieille femme assise sur une chaise et tenant de la main gauche un immense compas et un ruban à mesurer de la main droite. La physionomie est plutôt masculine, le corps étant très musculeux et un béret dissimulant les cheveux. La longue toge est nouée d'une ceinture à la taille et des drapés supplémentaires viennent recouvrir la figure. Une pointe de l'instrument de mesure est posée au sol et la technique semble ancienne. Elle semble tracer une ligne de symétrie. Le décor réfère à cet intérêt pour la géométrisation de l'espace, un grand cylindre se trouvant au sol à droite et une colonne rectangulaire à gauche. L'arrière-plan laisse également percevoir un bloc rectangulaire posé verticalement et une ouverture vers un autre espace en forme d'arche. L'âge avancé de la femme pourrait mettre de l'avant l'utilisation des méthodes traditionnelles. Cette allégorie est ambiguë, pouvant indiquer à la fois une maîtrise technique comme un manque de connaissances de la théorie de l'art contemporaine à Bellori, l'instrument de

mesure étant rudimentaire (Pace et Bell dans Bell et Willette, 2002 : 218). Cette idée pourrait être appuyée par le récit qui adresse une critique stylistique, l'étude de la nature ne pouvant permettre d'acquérir la connaissance dispensée à l'Académie.

Si la signification à accorder à l'image est encore sujette à débats, la question se complique davantage en regard de l'organisation de l'ouvrage lui-même. Jean-François Lhote a par exemple proposé que Bellori ait établi un programme littéraire et théorique précis dans l'écriture des *Vies*. Selon Lhote, l'ouvrage s'inspire des écrits de Lomazzo qui définit le temple de la peinture comme une architecture symbolique. Lhote divise ainsi les récits en trois groupes stylistiques pour répartir les artistes. Annibal Carrache serait un gouverneur de l'édifice et est associé à son cousin Agostino, Fontana et le Baroque. Le Caravage est également un chef de file et est lié à Rubens, Van Dyck et Duquesnoy. Finalement, le Dominiquin est jumelé à Lanfranco, Algarde et Poussin. Ces regroupements seraient effectués par ordre chronologique sauf quelques digressions qui sont commises afin de permettre les rapprochements entre des artistes dont la production partage des caractéristiques communes. Les vignettes seraient de deux types, certaines définissant la peinture comme poésie muette et activité intellectuelle et d'autres étant des allégorisations (Lhote, 1987 : 82). L'interprétation de Lhote a été très contestée parmi la communauté scientifique qui juge généralement que les travaux de Bellori ne doivent pas être considérés de la même manière que des traités théoriques (Pace et Bell dans Bell et Willette, 2002 : 193). L'idée que l'ouvrage soit structuré par un programme spécifique est donc rejetée, et on estime que les biographies choisies, en nombre restreint, doivent surtout agir en termes de modèles moraux et artistiques exemplaires visant à inspirer le lecteur et les artistes émergents. La compréhension des illustrations allégoriques demeure ainsi tributaire de la biographie de l'artiste qu'elle désigne de même que des idéaux mêmes de la publication, qui sans nécessairement être développés dans un cadre structurel imposant demeurent sous-tendus par le texte en s'apparentant à des éléments de critique d'art.

2. Réception historique : XVIII-XIXe siècles

2.1 L'influence de Bellori dans la réception du Caravage en France

Les français connaissent bien l'ouvrage de Bellori par son admission à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture en 1689. L'événement survient dix-sept ans après la publication des *Vies* et peut être attribuable à une dédicace de l'auteur en l'honneur de Colbert (Giovanna Perini dans Bonfait, 2002 : 71). L'ouvrage attire notamment l'attention des théoriciens et collectionneurs car il mentionne des œuvres ayant circulé en France. La politique d'acquisitions d'œuvres d'art par la couronne était à ce moment très active. Les *Vies* de Bellori ont pu être utilisées à titre de référence en ce qui concerne la production italienne. Charles le Brun n'avait séjourné dans ce pays que deux ans et on jugeait ainsi que son autorité en la matière était insuffisante (Boyer dans Bonfait, 2002 : 71). Les détails biographiques de l'ouvrage de Bellori sont toutefois peu repris par les théoriciens. Félibien annote par exemple le texte mais ne s'y réfère que pour vérifier quelques détails relatifs à la vie de Poussin (Bonfait, 2002 : 90). Il est possible qu'il ait rencontré Bellori à Rome où il avait séjourné, mais cela demeure incertain. Si on estime qu'une influence a donc pu être réciproque entre les deux hommes, Félibien ne reconnaît pas l'importance historique que confère Bellori au Caravage. Les commentaires formulés sur la production du Caravage sont toutefois similaires avec celles de son homologue italien, appréciant la représentation naturaliste qui caractérise le style mais critiquant le manque de noblesse des scènes dans son *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents Peintres anciens et modernes* publié en 1688 (Martin, 1999 : 23). La réputation du Caravage est également écorchée dans le *Palmarès des Peintres* de Roger de Piles où il reçoit très peu de points pour la composition et le dessin et aucun pour l'expression. Il ne se distingue dans le classement que par la couleur, pour laquelle il obtient seize points sur un maximum de dix-huit.

Il serait ici pertinent de s'interroger sur la compréhension du modèle caravagesque par l'Académie royale. L'œuvre de Nicolas Poussin est à ce moment considérée comme exemplaire, non seulement pour l'intérêt de grands sujets historiques et un souci d'authenticité archéologique, mais également pour la clarté de l'*historia*. Celle-ci doit permettre au spectateur de pouvoir comprendre facilement la scène. Dans son article

«L'art, transmission d'un savoir», Itay Sapir relève que l'art du Caravage est quant à lui plus minimaliste en anéantissant le contexte de la scène peinte (Sapir, 2005 : 4). Il donne comme exemple l'*Incrédulité de Thomas* qui montre au premier plan le Christ et son disciple qu'il invite à toucher sa plaie, ce dernier doutant de son identité suite à la Résurrection. L'arrière-plan de ce tableau est laissé entièrement noir et ne fournit aucun renseignement sur le lieu où les protagonistes se trouvent ce qui amoindrit l'effet de réel. Pour comprendre ce phénomène de rupture décrit par Poussin qui affirmait que le Caravage aurait voulu « détruire la peinture », il est également nécessaire de considérer que ses œuvres fixent l'affect dans une seule figure et un seul instant ce qui crée un sentiment d'instantanéité que le spectateur doit appréhender (Careri, 1997 : 17). L'ouvrage de Louis Marin, *Détruire la peinture*, propose dans cette veine une interprétation sémiologique des interactions des éléments de tableaux du Caravage et leur rôle dans la compréhension de la narration de la scène. Michael Fried, quant à lui, a tenté de déconstruire le processus de création du Caravage en deux moments, d'abord « l'absorbement » de l'artiste dans l'acte de peindre puis un autre de « distanciation » alors qu'il prend connaissance de cette notation instantanée (Fried, 1997 : 22). Quoiqu'il en soit, l'art du Caravage diffère de la pratique académique française par un esthétisme privilégiant l'illusionnisme des objets mais non par un grand réalisme dans la représentation de l'espace. Si on critique le ténébrisme, nous pouvons en plus percevoir que la lecture de l'œuvre à laquelle procède le spectateur s'éloigne des grands principes d'organisation de la surface et de clarté tels que préconisés par l'institution. Cette situation permet notamment de comprendre que la production du Caravage ait été comprise comme anticlassique car s'éloignant des standards de beauté traditionnels²⁴.

Les commentaires énoncés sur l'art du Caravage sont ainsi émis dans un cadre académique. L'influence critique de Bellori est surtout perceptible dans l'historiographie française par la compréhension du réalisme associée à une copie vile de la réalité. La dimension proprement biographique qui relève la violence de son caractère de même que

²⁴ Cette perception s'est beaucoup transformée au XXe siècle alors que des rapprochements iconographiques avec des œuvres antiques ont été tentés. Avigor Posèq a, par exemple, suggéré que le *Garçon avec un panier de fruits* puisse s'apparenter à la représentation du dieu romain Silvanus dont l'épaule est généralement dénudée (Posèq, 1998 : 148).

ses crimes est évacué de ce discours. Le *Voyage en Italie* de Charles-Nicolas Cochin en témoigne par les descriptions détaillées des tableaux de même qu'une reconnaissance de l'influence du Caravage auprès d'autres artistes, le récit ne relatant pas les événements mémorables de la vie du peintre (Martin, 1999 : 30). La pratique du Grand Tour par les aristocrates favorise la contemplation des œuvres. Au XIXe siècle des copies sont aussi exécutées par de grands artistes français tels Jacques-Louis David et Théodore Géricault. Il est également nécessaire de considérer que si l'ouvrage de Bellori devait se trouver dans la bibliothèque de l'Académie, son contenu était toutefois plutôt connu par l'usage qu'en faisaient les théoriciens qui savaient lire l'italien. Il faudra attendre le XXe siècle avant que le texte ne soit traduit en anglais et en français et diffusé plus largement par les historiens d'art.

2.2 Le Caravage et l'Angleterre : La vente de la collection de la maison d'Orléans

Les mentions sur le Caravage sont peu fréquentes dans l'historiographie anglaise. La *Royal Academy* de Londres fondée en 1768 a d'abord la mission d'enseigner l'art et de promouvoir la création britannique. Les discussions sont vives au sein de l'institution quant aux idéaux artistiques à promouvoir et à la spécificité de la production nationale. La population du pays étant protestante, le marché de l'art anglais n'est pas si favorable à la peinture italienne dont une large part de la production est religieuse (Haskell, 1959 : 55). On fait toutefois exception pour les œuvres de grands maîtres et des tableaux de Titien, Raphaël et du Dominiquin sont acquises par de riches mécènes lors de la vente de la collection de Louis-Philippe Joseph, chef de la maison d'Orléans, en 1792 (Haskell, 1993 : 54). Dans la collection se trouve une eau-forte de Simon Thomassin représentant le Caravage qui est mentionnée dans le catalogue intitulé *Description des tableaux du Palais Royal, avec la vie des peintres à la tête de leurs ouvrages*, publié en 1727 (figure 7). La figure est accompagnée d'une description de Louis François Dubois de Saint Gelais qui mentionne que : « ce peintre vêtu de haillons, se regarde dans un miroir au dessus duquel est une tête de mort posée sur une feuille de papier qui est sur un livre fermé.» (cité dans Martin, 1999, 14-15).

Le Caravage est en effet détourné du spectateur, son corps étant dirigé vers la gauche et orienté vers l'arrière-plan de la composition. Il tient entre ses mains un miroir et

contemple sa propre réflexion qui nous est transmise par la surface de l'objet qui est orientée vers le premier plan. Les traits du Caravage rappellent ceux du portrait de Bellori - que l'on pense aux cheveux légèrement bouclés, à la barbe et à la moustache. Il semble probable que cette source ait été privilégiée, mais nous ne devons néanmoins négliger la possibilité que la dimension auto-référentielle des œuvres du Caravage ait pu être connue de Thomassin. Le Caravage réalise des auto-représentations à divers moments de sa vie ce qui, en théorie, donne une marge de manœuvre à ces portraitistes. Ces derniers semblent toutefois puiser dans diverses traditions pour réaliser une synthèse, reprenant la chevelure légèrement ébouriffée du *Bacchus Malade* et la combinant avec le visage de maturité barbu et moustachu du *Goliath*. Les pantalons sont foncés et le peintre porte une large chemise en haillons ce qui rappelle le reproche de Bellori sur l'apparence physique négligée de l'artiste, s'habillant comme un prince mais usant ses vêtements jusqu'à la corde. Le miroir est rectangulaire et sa réflexion permet d'observer le visage légèrement de profil. Dans le bas à droite se trouve un livre sur lequel est posé un crâne humain.

Lubomir Konecny a identifié la source de la gravure de Thomassin comme une peinture de Giuseppe de Ribera aujourd'hui perdue et connue par des reproductions. Cette image représente Socrate et faisait partie d'une série d'illustrations de philosophes créée pour le duc d'Alcalá dans les années 1640 (Konecny, 2003 : 406). Le titre de la gravure « Portrait du Caravage peint par lui-même » tend à rappeler le célèbre proverbe : « Connais-toi toi-même » dont l'illustration visuelle prend forme par la présence du miroir dans lequel l'individu contemple sa propre réflexion. Malgré l'influence de la composition de Ribera, Thomassin ajoute toutefois un élément à son œuvre: le crâne. Il est possible que sa présence souligne une réflexion sur le sens de la vie de la part de l'artiste, éliminant ainsi l'interprétation narcissique d'abord développée par Philip Sohm dans son article «Caravaggio's Deaths».

Le crâne réfère également à la tradition de la *vanitas*, une allégorie sur le caractère éphémère de la vie et qui est généralement associée au genre de la nature morte ainsi que, dans la tradition chrétienne, aux représentations de Saint Jérôme dans le désert ou de la Madeleine pénitente. Le crâne peut ainsi être entouré de végétation et de nourritures qui suggèrent une abondance passagère qui mettent en garde le spectateur sur le temps qui passe. L'objet est également parfois manipulé par une figure méditative. Le crâne est

toutefois présenté ici dans un contexte ambigu. La présence du livre peut indiquer un intérêt d'ordre intellectuel. Il s'agit peut-être d'une réflexion sur la pratique de la peinture dont le crâne comme le miroir seraient des outils utilisés pour permettre de mieux appréhender la nature humaine.

La présence du crâne est donc intrigante, car si on peut penser qu'elle tend à rendre hommage au statut de peintre du Caravage, Dubois de Saint Gelais critique l'excès de naturalisme et la réticence face à l'apprentissage dans son texte (Martin, 1999 : 14-15). Ici encore, on fait face à une critique stylistique présente dans les biographies du XVII^e siècle, soit une compréhension du réalisme caravagesque comme simple copie de la réalité, et donc sans intermédiaire de la pensée. L'utilisation du crâne dans l'œuvre de Thomassin rappelle une tradition de portraiture mettant en scène des nobles posant pour la postérité comme en témoigne un *Jeune homme avec un crâne* de Frans Hals qui se trouve aujourd'hui à la National Gallery de Londres (figure 8). Le jeune homme y porte un chapeau rouge auquel est retenue une plume. Son habit est rouge et il est enveloppé d'un drapé aux couleurs grise et pourpre. Le corps fait face au spectateur, mais le visage est tourné vers la droite, regardant un élément hors cadre. La peau est très pâle, les cheveux blonds et légèrement ébouriffés et les yeux foncés. La bouche est entre-ouverte, comme si le personnage s'apprêtait à parler. La main gauche est réalisée en trompe l'œil, s'avancant vers le premier plan comme si elle allait sortir de l'espace pictural pour rejoindre le regardeur. La main droite retient un crâne orienté vers la droite de l'image et dont la mâchoire inférieure est manquante. La composition fait ici clairement référence à un moment de pose avec un modèle et le crâne renvoie ainsi à une longue tradition de représentation du *memento mori* qui vient ici valoriser les connaissances du jeune homme. Ce dernier est ici représenté tel un bourgeois conscient des dangers de la *vanitas*. Le peintre illustre également son savoir-faire en inscrivant sa pratique dans une tradition de représentation.

Encore une fois, la gravure de Thomassin amène des difficultés d'interprétation. L'endroit où se trouve le Caravage n'est, par exemple, pas bien défini ; il peut s'agir d'un atelier comme de sa demeure. Est-il possible alors de considérer que la *vanitas* puisse être non seulement ici présente à titre honorifique, ou est-ce possible qu'il s'agisse d'un avertissement quant aux implications morales de la vie du Caravage lui-même, dont les

événements dépravés pouvaient être connus des multiples biographies lui ayant été consacrées et circulant en Europe ? L'hypothèse semble peu probable, car la représentation du peintre comme en philosophe semble l'anoblir et témoigner d'un adoucissement sa représentation.

3. La mode des portraits d'artistes : XVIII-XIXe siècles

Dans les années 1840-1850, on retrouve énormément de tableaux mettant en scène de grands artistes du passé. Il peut s'agir par exemple de représenter un moment marquant de la biographie du créateur, de le voir à l'œuvre dans son atelier, discuter avec un mécène ou sur son lit de mort telle une figure exemplaire. Dans son ouvrage *De l'art du goût, jadis et naguère*, Francis Haskell explique ce phénomène en partie par le mécénat, des commanditaires tels la duchesse de Berri et le comte Demidoff aimant s'identifier à de grands personnages tels Laurent de Médicis ou Charles Quint. À l'époque, on considère également que ces scènes pouvaient bien s'adapter à la décoration de palais et de musées (Haskell, 1989 : 231).

Dans ce contexte fut réalisé le monumental *Hémicycle* de Paul Delaroche, une peinture murale de vingt-sept mètres ornant le théâtre de l'École des Beaux-Arts de Paris (figure 9). Peinte à l'huile, l'œuvre fut endommagée lors d'un incendie en 1841. Delaroche effectua lui-même des restaurations qui furent achevées par Joseph-Nicolas Robert-Fleury. Nous nous intéresserons ici à la deuxième section de l'œuvre qui en comporte trois car elle représente une série de soixante-quinze peintres du passé comme de l'époque contemporaine. La composition est fortement influencée par l'*École d'Athènes* de Raphaël, chef d'œuvre présentant des philosophes, scientifiques, hommes d'état et artistes. Les personnages sont également disposés dans une architecture *all'antica*, des colonnes d'ordre ionique soutenant une large coupole à caissons. Delaroche opte pour une lecture horizontale de l'image, les personnages étant disposés en frise et l'espace étant partiellement entrouvert dans la portion gauche de la fresque qui laisse percevoir des nuages. Le Caravage est le treizième personnage à partir de la gauche. On trouve donc, dans l'ordre, Corrège, Véronèse, Antonello de Messine, Murillo, Van Eyck, Titien, Terborch, Rembrandt, van der Helst, Rubens, Vélasquez, Van Dyck

qui cache le Caravage au deuxième plan situé entre Bellini et un Giorgione moustachu. Suivent ensuite Ruisdael, Paul Potter, Lorrain, Gaspard, Nicolas Poussin, Giotto, Cimabue, Andrea del Sarto, Michel-Ange, Masaccio, Pérugin, Raphaël, Jules Romain, Mantegna, Fra Bartolomeo, Léonard, Dürer, Sebastiano del Piombo, Orcagna, Le Sueur, Holbein, Edelinck, Marc-Antoine Raimondi et Fra Angelico. On pourrait s'étonner de ne pas trouver le Bernin, Guido Reni et Annibal Carrache, mais les œuvres du baroque italien sont peu recherchées sur le marché à l'époque, cette production étant surtout revalorisée par la recherche effectuée au début du XXe siècle (Haskell, 1993 : 39-40)²⁵.

Il est intéressant d'observer dans la fresque de Delaroche que le Caravage est tout petit au deuxième plan. Il est donc peu visible, étant dans l'ombre. On ne voit que sa tête, contrairement aux autres personnages mais on reconnaît tout de même ses cheveux noirs et sa moustache. Il appuie son visage sur son poing et son regard semble orienté vers le sol. Il s'agit d'une attitude typique de l'artiste mélancolique qui exprime une disharmonie entre le caractère tragique et héroïque de l'individu (Klibansky, Panofsky et Saxl, 1989 : 395). Les autres peintres conversent ou échangent des regards entre eux, créant une animation dans le groupe. Il est difficile d'émettre des hypothèses quant aux raisons de l'isolement de ce portrait qui peuvent être tant pratiques, dû à la multiplicité des figures à distribuer dans l'espace, que volontaire, le Caravage étant une personnalité peu mentionnée dans les écrits d'époque malgré la connaissance de sa production ce qui pourrait expliquer qu'il ne soit pas au premier plan. Nous pouvons donc dire que s'il ne tombe jamais complètement dans l'oubli, le Caravage devient une figure fantomatique aux XVIIIe et XIXe siècles. Si ses œuvres sont en effet admirées par les voyageurs du Grand Tour et les collectionneurs, elles ne sont toutefois plus beaucoup mentionnées durant cette période et les biographies de Bellori, Baglione, Mancini, Sandrart et Susinno seront principalement revisitées par l'historiographie du XXe siècle.

²⁵ L'héritier de Vincenzo Giustiniani tente notamment de vendre la célèbre collection d'œuvres d'art appartenant à sa famille en 1804 après avoir subi des revers financiers (Haskell, 1993 : 67). Les sculptures antiques sont rapidement acquises par des collectionneurs mais les tableaux tardent à se vendre et sont finalement cédés au marchand parisien Bonnemaison. Lui-même tardera à trouver des acheteurs, malgré la présence de *L'amour vainqueur* du Caravage, joyau de la collection du célèbre marquis au XVIIIe siècle. L'œuvre fut finalement achetée par l'état prussien en 1815 et se trouve aujourd'hui à la Gemäldegalerie de Berlin.

Il serait faux de prétendre que le Caravage disparaît complètement de l'historiographie au XIXe siècle, mais force est de constater que les portraits le représentant sont rares et que sa personnalité qui avait fait scandale de son vivant est beaucoup moins commentée à cette époque, et ce malgré la publication des *Vies* de Bellori en France. Cette situation peut être attribuable à une transformation du mythe de l'artiste qui tend à normaliser la singularité du créateur. Nathalie Heinich qualifie de passage à un « régime vocationnel » la personnalisation accrue de la production artistique qui se produit dans les années 1830 en France (Heinich, 1996 : 39). Elle explique que le système professionnel s'est transformé suite à la Révolution française, l'Académie royale de peinture et de sculpture étant fermée en 1792. L'Institut de France, fondé sous Napoléon, de même que l'École des Beaux-Arts acceptent alors un nombre restreint d'étudiants et de nombreux aspirants peintres doivent se former dans des ateliers privés. Cette situation amène ainsi une nouvelle indépendance de l'artiste et favorise l'innovation. Le terme « bohème » apparaît pour la première fois dans le journal *Le Charivari* en 1842 pour caractériser des artistes s'opposant à la moralité bourgeoise (Wagneur dans Alaric, 2012 : 59). De même, le roman *Scène de la vie de bohème* d'Henry Muger publié en 1851 présente la vision d'une existence précaire et idéaliste des artistes (Claustrat dans Amic, 2012 : 94). Comme l'indique Alain Bonnet, les romans sur l'art de l'époque insistent sur l'instabilité du statut social et économique des artistes qui sont représentés comme des individus introvertis et incompris de leurs pairs (Bonnet dans Alaric, 2012 : 244). Cette conception tend à identifier la personnalité créatrice comme maniaco-dépressive, oscillant entre l'exaltation du génie et le désespoir (Bowness, 2011 : 46). On identifie également parfois l'artiste au dandy fréquentant les cafés et événements mondains. Ces stéréotypes trouvent écho dans la pratique de l'autoportrait, de nombreux peintres tels Courbet, Gauguin, Van Gogh et Munch exprimant dans leurs œuvres ce mal de vivre qu'on attribue aux peintres dans la littérature (Bonnet dans Alaric, 2012 : 244). La marginalité sociale devient donc un lieu commun dans les biographies d'artistes au tournant du XXe siècle, au même moment où les *Vies* du Caravage connaissent un renouveau d'intérêt au sein de la communauté scientifique.

4. Conclusion

Nous pouvons observer une évolution de l'image du Caravage à travers les époques. Il est d'abord représenté avec une pose traditionnelle par son ami Ottavio Leoni, le visage regardant solennellement le spectateur. La simplicité de son habit traduit ses modestes conditions de vie, mais son visage laisse percevoir une certaine douceur dans l'expression. Ce prototype est récupéré par Bellori qui représente Caravage avec une épée à la main. La présence de l'objet peut être un signe de noblesse tout comme rappeler son statut de meurtrier. La fonction des images accompagnant ces *Vies* est particulière car elles sont présentées au lecteur dans une interface semblable à celle de l'ouvrage de Vasari tout en reprenant un cadre ovale propre aux médaillons antiques étudiés par Bellori. Il s'agit ainsi d'une production très riche dont la signification allégorique a été peu étudiée à ce jour en regard des fonctions rhétoriques de l'écriture et des idéaux théoriques défendus par l'ouvrage. L'influence du portrait du Caravage est donc importante car elle accompagne une biographie controversée qui est diffusée tant en Italie qu'en France. On constate toutefois une atténuation des caractéristiques qui démonisent le peintre aux XVIII^e et XIX^e siècle, une situation qui peut s'expliquer par un intérêt moindre des collectionneurs pour l'art baroque. Les œuvres des primitifs italiens de même que des artistes de la Haute Renaissance sont ainsi plus recherchées sur le marché. La production du Caravage continue à susciter un intérêt dans les milieux académiques, mais sa vie est peu commentée dans les écrits du temps. Les portraits d'artistes connaissent toutefois une mode considérable et contribuent à réactiver la mémoire de l'individu au sein de la collectivité. Il faudra attendre le XX^e siècle pour qu'une redécouverte approfondie du corpus soit réalisée et que les documents judiciaires attestant des crimes soient traduits de l'italien, contribuant à forger l'image d'artiste maudit du Caravage telle que médiatisée actuellement dans l'espace public.

CHAPITRE 3 : L'AUTO-PROJECTION COMME VECTEUR IDENTITAIRE : VIOLENCE ET SEXUALITÉ DU CARAVAGE DANS L'HISTORIOGRAPHIE DU XXe SIÈCLE

L'historiographie du XXe siècle est héritière des biographies contemporaines du Caravage. Ces dernières sont extrêmement complexes à analyser par la superposition d'éléments de critique d'art et de faits historiques de même que d'une part de fabrication relevant de la fiction littéraire. L'utilisation des vies de Bellori, Baglione, Sandrart, Mancini et Susinno demeure donc problématique : dans quelle mesure les données biographiques contribuent-elles à forger un discours sur les œuvres ? Cette question demeure fondamentale dans l'étude du corpus du Caravage, l'auto-projection du peintre incitant à une lecture psychologisante des scènes représentées. L'objectif de ce chapitre sera d'abord d'observer la manière dont les historiens d'art ont considéré les fonctions que peuvent prendre ces représentations dans un contexte narratif. Il s'agira ensuite d'observer plus précisément la manière dont l'homosexualité du Caravage est établie comme fait historique dans le discours actuel, aucune mention directe n'appuyant cette thèse dans les écrits du XVIIe siècle. À l'aide d'études de cas, il s'agira également de constater que la violence de la vie du Caravage peut interférer avec la conception de son corpus par la mise en scène du maniement des armes ainsi que du rendu naturaliste de l'acte de décapitation dans plusieurs de ses tableaux. Nous tenterons donc de relever dans les études actuelles les mutations de *topoi* littéraires dans le discours scientifique de même que les implications méthodologiques qui en découlent.

1. L'auto-projection

Le proverbe «*Ogni pittore dipinge se*», qui signifie que chaque peintre se peint lui-même, apparaît dans la littérature italienne vers 1477 (Zöllner, 1992 : 1). Le précepte est formulé par Cosme de Médicis et rappelé par Politien (Wittkower, 2000 : 117). Il désigne une propension qu'auraient artistes à reproduire inconsciemment leurs traits physiques dans leurs œuvres. Pour Léonard de Vinci, il s'agit d'un manque de contrôle de soi qui altère la faculté de choix (Kemp, 1992 : 314). Cette tendance involontaire est ainsi

marquée péjorativement, le peintre n'ayant pas recours à son imagination dans la pratique du portrait. On considère que cette habitude doit être corrigée pour atteindre l'excellence artistique. Les humanistes de l'époque peuvent donc considérer que les artistes sont doublement présents à travers l'œuvre, d'abord par la notion d'auteur menant à la réalisation physique de l'objet, ensuite par la reproduction de leurs caractéristiques physiques (Woodall, 2005 : 23).

Les auto-projections du Caravage sont particulièrement sujettes à controverse car peu documentées. Si certaines sont attestées par des témoignages d'époque, qu'on pense notamment au *Bacchus malade* ou au *David et Goliath*, des historiens de l'art ont récemment suggéré d'autres identifications possibles en se référant aux traits présumés de l'artiste. John Thomas Spike suggère par exemple de reconnaître le Caravage en tant que témoin à l'arrière-plan dans le *Martyre de sainte Ursule*. On ne peut donc parler objectivement d'autoportraits autonomes, mais davantage d'une forme d'auto-représentation par le biais d'une iconographie mythologique ou chrétienne. Paul Barolsky met en garde contre l'intention des spécialistes de vouloir identifier les artistes à travers leurs œuvres, relevant un intérêt particulier du XVIII^e siècle pour les portraits de groupe en peinture (Barolsky, 1996 : 14). Il souligne qu'il est difficile de déterminer si l'identification des figures est authentique et découle d'une tradition orale ou s'il s'agit d'une invention relevant de l'anecdote et de l'engouement pour des hommes illustres contribuant à forger un modèle culturel. Il est donc nécessaire de réfléchir aux fonctions de ces représentations, malgré la volonté de les interpréter en fonction de la personnalité mythique de l'artiste.

Dans son ouvrage *Self-Aware Image : An Insight into Early Modern Meta-Painting*, Victor Stoichita indique que l'auto-projection peut être considérée comme une réflexion sur l'acte de création (Stoichita, 1996 : 211). Au XVII^e siècle, il est par exemple coutume pour les peintres de se représenter avec leurs instruments de travail ce qui valorise tant le savoir-faire manuel que l'activité intellectuelle de la profession. L'artiste peut également témoigner du rôle de mémoire associé à la fonction de l'image qui rappelle des moments fondateurs de l'histoire ou de la religion (Warwick, 2006 : 24). Les auto-projections du Caravage cadrent en partie avec ces idées car il s'inclut en tant que porteur d'une lanterne dans la *Capture du Christ*, à droite de la composition (figure 10). L'étude de Kristina

Herrmann Fiore rappelle que la lanterne était également le symbole de l'Académie de saint Luc ce qui semble indiquer une volonté de la part de l'artiste de faire revivre l'événement au spectateur d'abord de manière symbolique, par la présence de lumière peinte, et également par son travail d'exécution sur la toile (Herrmann Fiore, 1995 : 26)²⁶. Il y a toutefois une rupture partielle avec cette tradition, comme nous le verrons, par une association du Caravage avec des personnages moralement condamnables. Ces mises en scène sont toujours partiellement incomprises, une identification à un personnage tel que Goliath pouvant s'inscrire dans une tradition de piété religieuse ayant été peu prise en compte jusqu'à présent par l'historiographie. Il est également possible que le peintre ait eu des difficultés à trouver des modèles lors de sa fuite de Rome, étudiant ses propres traits dans l'élaboration de ses protagonistes. Ces considérations sur la pratique de la peinture au XVIIe siècle marquent toutefois l'imaginaire actuel et tendent à se rattacher à l'idée ancienne que le peintre se représente lui-même, l'artiste pouvant inconsciemment traduire son caractère dans la scène représentée. Ce discours a été amplement récupéré par la psychanalyse qui tente de relever des signes d'homosexualité refoulée par la stylisation des motifs de garçons dans les œuvres de jeunesse de même que de violence dans la gestualité de l'artiste (on peut ici penser aux coups de pinceau, qui sont parfois associés à des coups de couteaux dans l'imaginaire collectif).

2. Le Caravage, homosexuel ?

2.1 L'utilisation des sources anciennes : Considérations méthodologiques

Il est nécessaire d'établir que les biographies du XVIIème siècle ne font pas état de l'homosexualité du Caravage. Des anecdotes mentionnées par les premiers biographes sont toutefois utilisées par les historiens d'art pour étayer la thèse de l'homosexualité de l'artiste. Considérons d'abord l'accusation portée par Salini, co-plantif de Baglione lors du procès en diffamation, selon laquelle le Caravage avait un *bardassa*. Le terme d'origine perse désigne généralement un serviteur, mais pourrait également suggérer un

²⁶ Lorenzo Pericolo souligne la dimension paradoxale de cette représentation, la figure du Caravage éclairant la scène mais ne pouvant la voir que partiellement de par son champ de vision. Ce principe narratif viendrait selon lui nier la présomption que l'artiste peut rendre une vision globale de l'épisode sacré (Pericolo, 2011 : 336).

rapport de sodomie entre un homme mature et un plus jeune garçon (Langdon, 1998 : 266)²⁷. La nature du contexte dans laquelle l'affirmation est lancée invite à la prudence, les poèmes diffusés par le Caravage et ses acolytes menant aux accusations criminelles faisant également état de mœurs outrageuses. Si les accusations de sodomie ne sont pas directement adressées, il se peut qu'elles soient suggérées par le texte. Il est toutefois impossible de trancher ; à savoir, si les accusations de pratiques homosexuelles sont fondées ou s'il s'agit d'un motif parmi d'autres pour discréditer un rival au cours d'une procédure judiciaire, l'honneur et le prestige social étant primordiaux dans l'obtention de commandes.

Susinno rapporte également que peu de temps avant sa mort, le Caravage se rend à Messine. Ce dernier observe de jeunes garçons jouer à l'extérieur accompagnés de leur enseignant, Don Carlo Pepe (cité par Hibbard, 1983 : 386). Le biographe indique que le Caravage voulait étudier leurs poses mais laisse planer un doute sur les motivations justifiant la présence de l'artiste ce qui évoque l'idée de voyeurisme. Cette idée est soutenue implicitement par le récit, le peintre frappant le professeur qui s'approche de lui pour l'interroger, puis prend la fuite. La structure du texte suggère ainsi que des pulsions libidineuses aient pu avoir cours ce qui aurait provoqué la réaction violente de l'artiste. Les *Vies* de Susinno ne paraissent qu'en 1724, soit plus d'un siècle après la mort du Caravage et la source de son anecdote nous est inconnue. Il peut donc s'agir d'un événement ayant eu lieu et transmis à la postérité, d'un mythe sur l'artiste diffusé en Italie ou d'une pure invention. Il est donc extrêmement difficile de travailler avec ces sources car la vie de l'artiste n'est connue que partiellement, le Caravage n'ayant laissé aucune correspondance²⁸. Si ces sources peuvent bien nous renseigner sur la chronologie

²⁷ Dans ce type de relation, il est prévu que l'homme mature domine son partenaire sexuellement. L'adolescent est ainsi parfois comparé à une femme sous la responsabilité de son mari ce qui pourrait expliquer la féminisation des traits dans les arts visuels (Rocke, 2002 : 195). Les actes homosexuels étaient fréquents à cette époque et relevaient d'un processus rituel marquant le passage à l'âge adulte. On attribue au poète romain Catulle l'introduction d'une veine sentimentale pour caractériser les relations entre hommes dans la littérature romaine de l'Antiquité et une tradition s'établit avec les écrits d'Horace, Tibulle, Propertius et Lucrèce (Fernandez, 2002 : 32). Michael Rocke estime que la criminalisation de la sodomie à la fin du XV^e siècle permet d'évaluer qu'à l'âge de quarante ans probablement deux florentins sur trois l'avaient expérimentée dans leur vie (Rocke, 2002 : 207). Pour la plupart, il s'agit toutefois d'un moment transitoire qui n'exclut pas l'engagement avec des femmes.

²⁸ Nous observons à ce propos de nombreuses failles méthodologiques à l'article «Caravaggio and Vasari's Lives» de Sharon Gregory publié dans *Artibus et Historiae* en 2011. Cette dernière suppose que le Caravage a dû lire les vies de Vasari lors de son passage dans l'atelier de Simone Peterzano. Par ambition,

des œuvres ou certains événements significatifs de la vie du peintre, il demeure toutefois que l'historien d'art se trouve confronté à un problème méthodologique : quel statut donner à ses sources ? Les vies d'artistes sont elles-mêmes des œuvres littéraires et la manière d'utiliser ou non ces données par l'histoire de l'art actuelle amène de nombreux champs d'étude nouveaux.

2.2 Une construction du XXe siècle

En 1953, Bernard Berenson est le premier historien d'art de notre époque à suggérer l'homosexualité du Caravage. Ce dernier n'élabore pas son propos et il est impossible de déterminer ce qui influence cette caractérisation de l'artiste (Berenson, 1953: 191). Ces propos choquent alors Roberto Longhi, grand spécialiste du peintre, qui déclare que le Caravage avait probablement des relations avec des femmes. Cette lecture a pu être influencée par les biographies de l'époque qui mentionnent les noms des prostituées Fillide Melandroni et d'une certaine Lena parmi ses proches. Comme le souligne avec amusement David Carrier, il était impensable dans ces années pour ces spécialistes d'envisager la possibilité que l'artiste ait pu être bisexuel (Carrier, 1987 : 64). Howard Hibbard souligne, quant à lui, que le Caravage ne peint aucun nu féminin, ce qui tendrait à démontrer son orientation sexuelle. Cet argument a été fortement remis en question par Creighton Gilbert, qui affirme avoir trouvé la trace dans des inventaires de l'époque d'une *Suzanne au bain* aujourd'hui disparue (Gilbert, 1995 : 201). De plus, il serait faux d'affirmer que le choix de sujets peints témoigne directement des intérêts propres à l'artiste et de ses pulsions s'exprimant sur la toile²⁹.

il se serait ainsi conformé à certains stéréotypes artistiques. Elle mentionne par exemple que l'artiste aurait volontairement supprimé ses dessins préparatoires car Vasari valorise la pratique de Giorgione de peindre directement sur la toile (Gregory, 2011 : 172). Or, Vasari valorise au contraire le *disegni*. Nous ignorons également tout de l'éducation du Caravage et ne possédons pas de preuve que des esquisses préparatoires ont bien été réalisées. Ce type d'analyse peut donc témoigner davantage de la conception actuelle des écrits sur l'art au XVIIe siècle que d'une interprétation courante de topoï véhiculés dans des ouvrages érudits par les peintres.

²⁹ Cesare Cantù attribue au Caravage un rosaire de « trente hommes nus s'embrassant lubriquement » à la Galerie de Florence dans son ouvrage *Grande Illustrazione del Lombardo Veneto* publié en 1856 (Longhi cité par Berne-Joffroy, 1999 : 300). Cette source n'est toutefois pas commentée ailleurs dans les études consultées dans le cadre de cette recherche. Bien que la mention ne concerne pas une œuvre authentifiée du maître, il serait intéressant de connaître sa provenance en vérifiant si elle est mentionnée par des sources littéraires du XVIIe siècle. S'il peut s'agir d'une simple erreur d'identification, elle peut également refléter la conception populaire de la vie et de la carrière du Caravage au XIXe siècle.

Si des commentaires sur l'homosexualité du Caravage ont déjà été émis antérieurement, l'article de Donald Posner «Caravaggio's Homo-Erotic Early Works» qui paraît dans *Art Quarterly* en 1971 fait scandale. Posner débute en effet son texte en posant l'homosexualité du Caravage comme fait établi et déplore que la communauté scientifique soit si réticente à en reconnaître les signes dans ses œuvres de jeunesse. Il reprend brièvement l'anecdote de Susinno sur les jeunes étudiants de même que la possibilité que l'artiste ait eu un serviteur mais l'essentiel de son argumentation repose sur les œuvres elles-mêmes, considérant la féminisation des figures des jeunes garçons comme des marqueurs d'identité sexuelle. Il considère par exemple comme modèle exemplaire le *Jeune homme mordu par un lézard* (figure 11) dont la stylisation du corps dénote selon Posner une fragilité non virile :

«The boy starts back with understandable surprise. But what is remarkable is the squeamishness and effeminacy of his reaction. His hands do not tense with masculine vigour in response to the attack; they remain limp in a languid show of helplessness. His facial expression suggests a womanship whimper rather than a virile shout. These details, like the precious manner in which Bacchus holds his wine of glass- with crooked little finger- leave no doubt about the kind of youth Caravaggio represents³⁰ ». (Posner, 1971 : 114-115)

Cette méthodologie est ici symptomatique de la littérature sur l'artiste : les informations nous étant parvenues sur sa vie étant incomplètes, une lecture des œuvres en fonction des intuitions des chercheurs se met en place. Les historiens de l'art sont ici à la recherche de « preuves » sur l'homosexualité du Caravage, les biographies de l'époque ne rapportant aucune mention suffisamment évidente pour conforter cette hypothèse. La question de la sexualité du Caravage traverse donc les époques mais indirectement dans les récits ce qui rend l'étude actuelle complexe par la méconnaissance des codes sociaux du XVIIe siècle. Considérons par exemple le récit de Susinno indiquant l'affection du Caravage envers l'artiste Mario Minitti, qui fut l'un de ses modèles. Les deux hommes

³⁰ «Le garçon se rapproche avec une surprise compréhensible. Mais ce qui est remarquable est la sensibilité et la mollesse de sa réaction. Ses mains ne sont pas tendues avec une vigueur masculine en réponse à l'attaque, elles restent molles dans un spectacle langoureux d'impuissance. Son expression faciale suggère un gémissement efféminé plutôt qu'un cri viril. Ces détails, comme la façon précieuse avec laquelle Bacchus tient son verre de vin avec son petit doigt tordu ne laissent aucun doute sur le genre de jeunesse que représente le Caravage. » (Je traduis)

ont possiblement partagé un lit au palais de Del Monte, ce qui était courant pour les jeunes peintres (Langdon, 1998 : 96). Suite à l'homicide de Rome, le Caravage rejoint son ami qui s'était établi à Syracuse où il possédait un atelier (cité par Hibbard, 1983 : 381). Bien que des registres d'époque aient révélé que Minitti ait pris femme et fondé une famille, certains auteurs ont considéré qu'une relation de nature amoureuse a pu unir les deux hommes. Cette argumentation, tout comme celle de Posner, prend forme à partir des tableaux. Frommel identifie Minitti comme figure provocatrice de l'*Amour Vainqueur* (figure 2), ce jeune cupidon nu regardant directement le spectateur (cité dans Gilbert, 1995 : 246)³¹. Cette affirmation rappelle une anecdote présente dans la *Vie* du Caravage par Malvasia qui rapporte que le jeune Leonello Spada voulait tant plaire au Caravage qu'il accepta de se déshabiller pour lui servir de modèle.

Nous observons ici une utilisation littérale des sources biographiques anciennes comme témoignages historiques. Cette façon de faire ne permet toutefois pas d'établir de corrélation directe avec l'orientation sexuelle du peintre ou celle de ses mécènes auxquels on destinait ce type d'imagerie³². Il est curieux d'observer que si une révision des *Vies* de Vasari a cours depuis les dernières années, l'étude de la dimension poétique et allégorique des ouvrages de Bellori et de Baglione n'a pas encore été beaucoup traitée d'un point de vue critique. Paul Barolsky insiste par exemple sur la notion de fiction historique qui est mise au service du discours sur la théorie de l'art (Barolsky, 1999 : 290). L'argumentation de Posner a donc été fortement critiquée pour son utilisation des sources littéraires. Graham Hamill lui reproche par exemple d'établir son hypothèse en attribuant des connotations sexuelles aux poses ce qui démontre une grande part de subjectivisme (Hamill, 2000 : 66).

L'argumentation de Posner, bien que contestée dans ses fondements méthodologiques, fut largement reprise dans les études sur le Caravage. L'ouvrage de Sydney Freedberg, *Autour de 1600, une révolution dans la peinture italienne*, en témoigne par la volonté de l'auteur de s'approprier un discours sur la sexualité du peintre

³¹ Olivier Bonfait indique toutefois que des rumeurs persistantes à l'époque peuvent laisser croire que le jeune modèle était en fait Cecco del Caravaggio (Bonfait, 2012 : 67).

³² Dans son ouvrage *Patrons and Painters*, Francis Haskell mentionne que le cardinal Del Monte organisait occasionnellement des soirées à son palais où tous les convives masculins étaient déguisés en femmes. Il n'y a toutefois pas d'unanimité à ce sujet chez les spécialistes qui sont réticents à interpréter cette pratique sociale comme témoignage d'homosexualité (Gilbert, 1995 : 203).

et de l'appliquer à l'interprétation du *Saint-Jean Baptiste au bélier* des musées Capitolins de Rome (figure 12). L'iconographie de l'œuvre pose de nombreux problèmes d'interprétation notamment par la nudité de la figure du saint et la présence d'un mouton, attribut rarement représenté dans l'imagerie traditionnelle. Les auteurs se sont beaucoup interrogés sur de possibles significations allégoriques du groupe³³. Freedberg aborde cette œuvre en rejetant d'emblée ces considérations théologiques, mentionnant que « selon toute apparence, le Caravage a appréhendé son modèle sans s'encombrer de la moindre considération intellectuelle ni de ces conventions esthétiques ou éthiques que l'intellect peut inventer » (Freedberg, 1993 : 90). Cette absence de justification méthodologique témoigne d'une compréhension du réalisme caravagesque comme simple captation du réel qui n'est pas sans rappeler les critiques de Bellori et de Baglione sur la saisie du motif sur le vif, qui bien que témoignant d'une habileté manuelle de la part du peintre ne peut prétendre à la noblesse des arts libéraux défendue par les académies italiennes. Freedberg ne prend ainsi aucunement compte du contexte de la commande et de la fonction dévotionnelle de l'image, indiquant simplement au lecteur que ces données sont peu importantes dans la compréhension du réel sujet : la perception sensorielle du jeune homme nu s'offrant au spectateur. Incapable de prouver l'homosexualité de l'artiste, il se contente donc d'inclure un commentaire visant à convaincre la communauté scientifique du bien fondé de sa démarche :

«On peut jongler avec des interprétations platoniciennes ou essayer d'édulcorer le sujet en le rattachant à l'Ancien Testament, voire à une iconographie mythologique plutôt que chrétienne, mais il est peu probable que l'artiste ait conçu les choses dans cet esprit. De toute façon, le thème annoncé n'a qu'une importance marginale, d'autant qu'il s'écarte de la signification véritable du tableau.» (Freedberg, 1992 : 90).

Il est surprenant de constater que Freedberg n'adopte pas une approche proprement psychanalytique dans son discours ce qui pourrait être logique de par son

³³ Les historiens d'art ont eu tendance à considérer que le jeune homme était Saint Jean Baptiste. Clovis Whitfield indique toutefois que le tableau devait se trouver dans le casino Ludovisi appartenant à Del Monte sur le Pincio dont la décoration réfère à l'alchimie. Le Caravage avait peint dans cette pièce un plafond à fresque représentant Jupiter, Neptune et Pluton. Le bélier que tient le berger pourrait être compris en tant que signe astrologique correspondant au renouveau et à l'équinoxe du printemps (Whitfield, 2001 : 149).

argumentation. Il fait plutôt référence à une absence de dessins préparatoires authentifiés de la main de l'artiste ce qui lui permet d'établir que le Caravage peignait directement sur la toile ce qui crée une relation d'intimité particulière avec son modèle :

«La vision de l'artiste et l'action de la main qui l'enregistre se transmettent directement à son pinceau. Il fixe sur la toile sa perception du sujet sans recourir à des dessins préparatoires et ce qu'ils supposent de préméditation. (...). Caravage établit entre lui et l'image vue (pas seulement ce type particulier d'image, bien entendu) une relation quasi-amoureuse. Il transpose dans sa création artistique les choses qu'un amant peut ressentir par la vue et le toucher, et qu'il exalte à cet instant précis où, dans une situation vécue, la vue se transforme en toucher. La sensation visuelle se charge en émotion intense, générant une tension grandissante». (Freedberg, 1992 : 91)

Cette relation directe que souhaite établir Freedberg est en contradiction avec ce que nous connaissons du processus créatif de l'artiste. Des expertises en laboratoire réalisées les dernières années sur les œuvres du peintre ont démontré de légères incisions dans la toile. Bien qu'aucune esquisse n'ait été authentifiée à ce jour, des études aux rayons X tendent à démontrer que l'artiste réalisait des traits incisés dans le canevas, établissant ainsi partiellement sa composition avant d'entamer l'exécution du travail (Christiansen, 1995 : 24)³⁴. Ces recherches tendent donc à démontrer que les poses du Caravage étaient étudiées et le rapport de proportions entre les figures calculé avant la réalisation même de l'œuvre. Les spéculations quant à l'absence de préméditation lors de la réalisation de l'œuvre ne sont donc pas établies par des faits. De même, l'idée d'une relation au modèle semble s'imposer d'elle-même dans le récit de l'auteur, ce dernier ne possédant pas d'information concernant son identité de même que de témoignages d'époque rapportant une liaison avec le peintre. L'ouvrage de Freedberg articule donc de nombreux éléments présents dans l'historiographie du Caravage mais sous-tendus dans le discours, pensons notamment à l'anecdote de Susinno sur l'observation de jeunes gens qui en soi pourrait suggérer une réflexion sur la pratique du dessin comme une anecdote révélatrice sur la vie privée du peintre. Il demeure également difficile d'étudier la réception des tableaux de jeunesse par les contemporains. L'androgynie était par exemple associée à la bisexualité à l'Antiquité, mais il est difficile de déterminer dans quelle

³⁴ Il est à noter que la découverte à l'été 2012 d'une centaine de dessins attribués au Caravage par l'équipe de Maurizio Bernardelli et d'Adriana Conconi Fedrigolli au château Sforzesco à Milan est toujours au cœur d'une controverse. Keith Christiansen, Olivier Bonfait et Claudio Strinati se sont récemment prononcés en faveur d'un canular.

mesure cette conception est présente au XVII^e siècle et quels sont ses codes de représentation en peinture (Bersani, 2002 : 17). Pour les spectateurs de l'époque, il est par exemple possible que cette ambiguïté sexuelle ait évoqué les jeunes castrats de la chapelle Sixtine ou la présence de comédiens interprétant des rôles féminins au théâtre (Puglisi, 2005 : 101).

2.3 Bacchino Malato

Le *Bacchino Malato* est attribué par Roberto Longhi à la période romaine du Caravage alors qu'il œuvre dans l'atelier du cavalier d'Arpin (figure 13). Ce type de tableau de petit format était destiné au marché. La pâleur du peintre et le teint légèrement bleuté de ses lèvres témoignent de son état de santé précaire, Mancini mentionnant que le Caravage reprend le travail suite à une hospitalisation (cité dans Langdon, 2005 : 28). Dans l'Antiquité, on associait Bacchus à la « fureur créatrice », ce qui peut expliquer son identification aux artistes. Une dimension polémique est toutefois présente, car le dieu était associé à la fête, aux orgies et au cannibalisme. Il n'est pas inutile de rappeler que selon Giovan Pietro Lomazzo, un ami de Simone Peterzano qui fut le maître du Caravage, le dieu était bisexuel (Hibbard, 1983 : 44). La pose fait d'abord scandale dans l'historiographie du XX^e siècle par la toge ne recouvrant que partiellement le corps de l'artiste et dénudant son épaule droite. Les jambes sont également croisées et le corps semble s'avancer dans l'espace du spectateur. La position de la figure dans l'espace semble d'abord provoquer une réflexion sur l'homosexualité par la relation qu'elle implique au spectateur, les hommes de l'époque étant les plus susceptibles d'acquiescer des œuvres ou de les admirer dans des contextes aristocratiques d'échanges sociaux.

Adrienne von Lates souligne, quant à elle, que dans les écrits de l'époque on attribue parfois des connotations sexuelles aux fruits. Elle suggère ainsi que les deux pêches, présentes sur la table séparant l'artiste du spectateur dans l'espace réel, rappellent la forme de postérieurs humains (Von Lates, 1995 : 57). Elle souligne également que le fruit peut faire référence au sexe féminin et que la présence de raisins a une connotation masculine. Comme le remarque Geneviève Warwick, il est nécessaire de prendre en compte que les peintres se libèrent de l'allégorie autour de 1600 (Warwick, 2006 : 84). Ce type de lecture que propose von Lates peut donc être fortement remis en question par

l'étude de Pamela Jones de la collection de Federico Borromeo. Cette dernière y affirme que les considérations théologiques doivent être davantage prises en compte, la nature étant considérée à l'époque comme témoignage de la grandeur de dieu (Jones, 1988 : 261). La nature morte peut également comporter une dimension sensorielle par la stimulation des sens du commanditaire qui peut admirer les merveilles de la nature en toute saison. L'homosexualité du Caravage telle que présentée par l'histoire de l'art du XXe siècle à partir des tableaux de jeunesse est donc indissociable de la conception actuelle de l'homosexualité et de ses codes de représentation.

2.4 Les nus de Michel-Ange : Une source d'émulation ?

Nous avons observé en première partie de ce mémoire que l'historiographie distingue nettement la figure du Caravage de ses prédécesseurs. Malgré de nombreux traits de caractère communs à Michel-Ange, pourtant décrit comme figure christique et rénovateur des arts par Vasari, le Caravage est quant à lui démonisé par Bellori et Baglione par son tempérament criminel qu'on associe au ténébrisme de ses œuvres. Cette rupture biographique et artistique caractérisant le discours sur l'artiste a été passablement nuancée par les études des dernières années et des citations du travail de Michel-Ange ont été relevées dans des œuvres du Caravage. La pose du Saint-Jean au Bélier, le visage fixant le spectateur et le torse se tournant vers la droite, a par exemple été comparé aux *ignudis* de la chapelle Sixtine, dont les corps contorsionnés se déploient dans l'espace (Hibbard, 1983 : 151). Howard Hibbard et Walter Friedlaender notent également que la main pointée du Christ vers son disciple dans la *Vocation de Saint-Matthieu* de Saint Louis-des-Français rappelle la gestuelle de la création de l'homme par Dieu sur la voûte de la chapelle (rapporté par Puttfarken, 1998 : 169). L'influence de Michel-Ange fut très forte sur la production artistique romaine et on peut ici considérer une forme d'émulation qui démontre l'admiration du Caravage pour son prédécesseur. Il peut s'agir également d'une prise de conscience de la part du Caravage de la dimension érotique de cette imagerie. Une partie de la correspondance de Michel-Ange, de même que de nombreux poèmes de sa main, sont interprétés comme témoignant d'une ambivalence entre ses désirs physiques et ses croyances spirituelles. Cette dimension est bien sûr polémique dans la mesure où il entretenait des relations avec Gherardo Perini, Febo di Poggi et

Cecchino Bracci, le neveu de Luigi del Riccio (Wittkower, 2000 : 182). Ces relations passionnelles sont décrites comme platoniques par Condivi, l'artiste ayant également entretenu de chastes liens d'amitié avec Tommaso Cavalieri et Vittoria Colonna. Michel-Ange le Jeune, le petit neveu de l'artiste qui fait publier à titre posthume sa poésie, censure toutefois le texte en féminisant les pronoms (Cady, 1992 : 26-27). S'il est possible que les auteurs n'aient pas voulu commenter l'homosexualité de Michel-Ange pour ne pas nuire à sa réputation, une distinction semble également s'opérer à la Renaissance entre le désir sexuel et sa réalisation (Saslow, 1988 : 81). La question peut sembler anachronique dans la mesure où l'orientation sexuelle a surtout été étudiée en rapport au développement de l'individu suite à la publication des travaux de Freud. Howard Hibbard propose néanmoins que le Caravage se serait ainsi identifié à Michel-Ange en tant qu'artiste homosexuel tout en s'en distinguant par le refus de sublimation et en établissant une relation plus directe du modèle au spectateur (Hibbard, 1983 : 159).

Il nous semble ici nécessaire de se questionner sur la réception contemporaine des œuvres de Michel-Ange en ce qu'elles témoignent d'un changement dans les mentalités romaines. Considérons par exemple la voûte de la chapelle Sixtine achevée vers 1512. Il peut être surprenant de nos jours de considérer que les *ignudis*, jeunes hommes nus peints sur les lunettes et n'étant pas mentionnés dans les épisodes bibliques représentés, furent d'abord acceptés par les autorités ecclésiastiques. Cette présence est toutefois indissociable des pratiques romaines de collectionnisme, de nombreuses sculptures de nus masculins antiques étant découvertes lors de fouilles archéologiques. Il n'est pas inutile de rappeler que Rome est le siège de rénovations importantes sous le pontificat de Sixte IV (1471-1484). L'iconographie des œuvres païennes est alors récupérée par l'église afin d'asseoir l'autorité de la papauté, présentant l'institution en tant que nouvel empire. Le phénomène s'accroît sous le pontificat de Jules II (1503-1513) par la construction de la Cour du Belvédère au Vatican où de nombreux chefs-d'œuvre tels le *Laocoon* et l'*Apollon* prennent place. Il est donc possible de suggérer que les nus de Michel-Ange peuvent s'inspirer des canons de beauté antique en plus de s'inscrire dans une dimension théologique, les artistes de la Renaissance considérant le corps humain comme étant conçu à l'image de dieu tel que le mentionne la Bible (Wittkower, 2000 : 211).

La voûte de la chapelle Sixtine est dévoilée en 1512 et reçoit un accueil favorable de la part des autorités ecclésiastiques comme de la communauté artistique. Le *Jugement dernier* achevé en 1541 fait quant à lui scandale par ses choix iconographiques. On critique par exemple le manque de clarté du geste du Christ dont les doigts semblent esquisser une bénédiction de même que la visualisation des enfers qui ne traduit pas les flammes éternelles (Steinberg, 1975 : 50)³⁵. La chapelle est ainsi sujette à critiques plusieurs années après son achèvement ce qui mène à une reconsidération de la présence des *ignudi* sur la voûte. Le débat débute en 1545, alors que l'Arétin dénonce la présence de choses devant lesquelles « on fermerait les yeux, même dans un bordel, pour ne pas les voir » (cité par Wittkower, 2000 : 211)³⁶. Ces prises de position amènent le pape Paul IV à exiger que des draperies soient peintes pour cacher les organes génitaux des figures. Daniele da Volterra, élève de Michel-Ange, est alors engagé pour réaliser le travail. Il est amusant de constater que cette polémique marque la mémoire collective, et qu'au XVIIe siècle encore le peintre Salvator Rosa compose une satire à ce sujet :

*«Et c'était une erreur si grossière, si grosse
Que Daniele fit ensuite le tailleur
Dans ce Jugement pour leur faire des braguettes³⁷»*

Nous pouvons imaginer que le Caravage, résidant à Rome durant les premières années de sa carrière, a pu être familier avec cette célèbre controverse. Sans vouloir rejeter l'hypothèse d'Howard Hibbard, force est de reconnaître que la réception originelle des œuvres de Michel-Ange a pu varier dans le temps. Les contemporains du maître le considéraient-ils homosexuel ou cette interprétation s'est-elle imposée au fil du temps par le rapport culturel entretenu à l'image? Si cette dimension était bien présente dans la

³⁵ Au cours de l'exécution de son œuvre, Michel-Ange avait reçu la visite d'un *magister ceremoniarum* de la cour papale, Biago de Casena, qui lui avait indiqué la nature polémique de nombreux éléments de la composition. L'artiste n'en tient toutefois pas compte et se venge en parodiant Casena qui fut inclus à un groupe de damnés. (Thuillier, 1957 : 364). Il est possible que les religieux aient craint qu'un éloignement de la tradition iconographique originelle puisse être interprété comme une hérésie, Luther s'imposant à ce moment comme figure dominante (Steinberg, 1975 : 61).

³⁶ L'Arétin était dans une situation plutôt inconfortable pour lancer de telles accusations car il avait dû quitter précipitamment Venise suite à des accusations de sodomie. James Saslow suggère qu'il a pu considérer que Michel-Ange était également homosexuel et tenté d'exploiter sa crainte d'être ainsi caractérisé publiquement dans l'espoir d'obtenir des dessins de sa main (Saslow, 1998 : 79).

³⁷ Cité par Wittkower, 2000 : 211.

sphère publique, l'influence de Michel-Ange sur la production du Caravage nous révèle-t-elle sa propre orientation sexuelle ? Nous avons constaté que l'homosexualité du Caravage, souvent présentée comme donnée objective dans les publications scientifiques sur l'artiste, est surtout un héritage de l'historiographie du XXe siècle et de la manière dont elle traite des sources anciennes. La conception de la sexualité de la Renaissance est une question complexe et une projection sur les images peut être facilement réalisée en fonction de nos propres codes sociaux. Notre intention n'est pas ici de déterminer la fiabilité des hypothèses actuellement formulées sur la vie privée de l'artiste, mais bien d'ouvrir un questionnement sur les pratiques méthodologiques employées quant au traitement des données biographies. Si les écrits du XVIIe siècle doivent être considérés comme des œuvres à part entière, il faut reconnaître qu'elles contiennent une part de fiction historicisée qui peut être intégrée ou non au discours sur les œuvres, et qui marque nécessairement la conception du corpus.

3. La mort et la violence : La critique d'art face à la biographie

Il est essentiel de considérer que les tableaux du Caravage s'inscrivent dans un contexte social où la violence est omniprésente et que cette expérience marque la réception des œuvres par les contemporains. La papauté de Clément VIII est particulièrement caractérisée par une volonté de renforcer les standards moraux et Rome devient le théâtre de l'exécution publique de six cent cinquante huit détenus entre 1592 et 1606 (Varriano, 1999). Les accusations portées contre les individus pouvaient concerner divers méfaits et déterminait le choix du châtiment. Par exemple, on pendait les meurtriers et les voleurs tandis que les hérétiques et les sodomites étaient condamnés au bûcher. La décapitation était quant à elle réservée aux femmes et aux prisonniers d'un rang social élevé comme les nobles et les ecclésiastiques. L'exécution de Béatrice Cenci marqua notamment l'imaginaire collectif et fit accourir les foules en 1599 (Langdon dans De Giorgio et Sciberras, 2007 : 63). La criminalité du Caravage n'est donc pas un cas inédit à son époque et pourtant elle contribue à le définir au sein du discours historiographique.

Nous observerons d'abord un malaise de la part des auteurs des XVII-XVIIIe siècles à commenter la *Mort de la vierge* (figure 14) dont le traitement et la disposition du corps

sont jugés trop réalistes. Ce rapport du spectateur au cadavre est exacerbé dans les œuvres représentant l'homicide et le discours courant tend à intégrer l'identité du Caravage comme meurtrier. Dans son poème *La galeria*, Marino compare en effet le pinceau du peintre à un poignard : « Ma dove hà maggior forza in questo o in quello, o la spada, o' l pennello ? Là velo e sangue, e qui tela e colore, l'uno è de l'Arte, e l'altro fu d'Amore ³⁸» (cité dans Stone, 2012: 584). Cette idée caractérise ainsi la gestualité du peintre et la touche dont l'application est visible sur la toile³⁹. Si les biographes du Caravage insistent sur la nature violente de sa personnalité, celle-ci se doit de transparaître dans son art et il est nécessaire de s'interroger sur la manière dont l'auto-représentation de l'artiste dans des scènes narratives influence la réception des œuvres. De même, l'historiographie actuelle continue de soutenir conjointement un discours biographique accentuant la violence de la vie du peintre et des considérations sur le réalisme en peinture.

3.1 Le réalisme d'un cadavre : La mort de la vierge

La représentation du corps de *La mort de la vierge* du musée du Louvre pose problème à la critique d'art par son réalisme. En effet, la vierge est traditionnellement présentée au spectateur en ascension, son âme rejoignant le paradis. Le Caravage choisit quant à lui de nous présenter le corps étendu sur un lit et formant une diagonale dans la composition, la tête de la vierge étant située dans la partie inférieure droite de la toile. Elle porte une robe rouge et sa main droite est posée sur son ventre, rappelant ainsi sa maternité (Askew, 1990 : 120). Le bras gauche est appuyé vers l'oreiller, la dépouille étant légèrement orientée vers le spectateur. Le seul élément proprement surnaturel est la fine auréole entourant sa tête. La vierge est entourée des apôtres à l'arrière-plan et de Marie-Madeleine qui est à l'avant de la composition, assise sur une chaise dans le coin intérieur droit et portant les mains à son visage. Un drapé est suspendu à l'arrière plan et sa couleur rouge rappelle le sang christique dont le sacrifice assure l'espérance de

³⁸ « Mais lequel a le plus de force, ceci ou cela, l'épée ou le pinceau ? Leur voile et le sang, et voici la toile et la couleur, l'un est d'art et l'autre est d'amour. » (Je traduis)

³⁹ À ce propos, Mieke Bal affirme que l'imitation du sang dans les œuvres du Caravage n'est pas illusionniste et constitue davantage un « signe visuel qui combine une icône, un index et un symbole. » (Bal, 1999 : 100). L'utilisation de la couleur rouge impose ainsi une similitude entre le sang et la peinture. L'application de la matière, qui semble jaillir du cou d'Holopherne, symbolise quant à elle la mort.

résurrection aux pèlerins au moment de la mort. La couleur du drapé opère également un rappel formel dans l'image par son association de la robe de la vierge. Dans la tradition picturale italienne, les peintres qui privilégiaient une représentation réaliste des sujets religieux pouvaient sacraliser leur composition en opérant une franche césure entre la portion terrestre et céleste de la scène ou reprendre une formule canonique qui correspond dans l'esprit du fidèle à la convention de représentation (Bonfait, 2012 : 156-157). L'œuvre du Caravage ne respecte pas ces paramètres en prenant ses distances avec la représentation traditionnelle du thème et éliminant de nombreux signes de la présence divine. Le discours sur l'œuvre semble ainsi marqué par une ambivalence envers le « réalisme » caravagesque. Curieusement, Erwin Panofsky exprime une préoccupation similaire dans son essai *Early Netherlandish Painting :Its Origins and Character* publié en 1953. Ce dernier considère en effet que la systématisation de l'espace du *Triptyque de l'Annonciation* de Roger Campin, auquel participe l'illusionnisme des chandelles, de la vaisselle de même que de l'intérieur flamand, nie le contenu symbolique de la scène (cité par Holly, 1996 : 156). On semble ainsi considérer que la captation du réel s'oppose à la dimension spirituelle du récit biblique qui doit être intériorisé par le fidèle.

L'œuvre était destinée à la chapelle funéraire de Larezio Cherubini à l'église Santa Maria della Scala in Trastevere dont l'ordre des carmes déchaussés était responsable. Si les choix iconographiques peuvent expliquer le refus de l'œuvre, le Caravage effectue aussi un jeu sur le nom de l'ordre en représentant les pieds de la vierge découverts et Baglione suggère que ce détail ait pu être une offense au décorum. L'œuvre fut par la suite acquise par le duc Ferdinand de Gonzague par l'intermédiaire de Rubens (Loire, 1990 : 15). Dans les années 1620, Mancini est le premier à identifier le modèle de la vierge comme une prostituée du Trastevere, Bellori mentionnant par la suite qu'il s'agit d'un cadavre d'une femme noyée (cité dans Askew, 1990 : 50). Todd Olson remarque que le témoignage de Mancini dénote une forte ambivalence envers sa pratique de critique d'art et ses connaissances de l'anatomie humaine. En effet, il est chargé de réaliser des dissections en tant que physicien personnel du pape Urbain VIII et par son rôle de médecin à l'hôpital Santo Spirito in Sassia de Rome où il étudiait principalement les pathologies. Si les corps de criminels peuvent à l'époque être sujets à ce type d'examen post-mortems, Mancini a même l'honneur de disséquer un cardinal romain ce

qui était un privilège pour un médecin bien qu'il s'agissait d'un tabou social (Olson, 2005 : 89). Cette représentation du cadavre suscite ainsi un malaise car en plus Mancini identifie lui-même la prostituée. S'il ne désire pas que le lecteur puisse imaginer qu'il en était un client, son récit traduit une familiarité avec ces femmes issues de milieux socio-économiques inconvenants qu'il fréquente par l'exercice de sa profession (Olson, 2005 : 92). La situation semble provoquer une anxiété profonde chez l'auteur car il avait étudié les cadavres de vierges et de femmes enceintes. Il a ainsi un contact avec le corps féminin en pratiquant une intervention chirurgicale. On ressent donc dans les biographies de l'époque un malaise envers cette représentation naturelle de la mort de la vierge. Si cette dernière n'est pas idéalisée, le Caravage insiste surtout sur l'affect des personnages l'entourant. Le corps est ainsi disposé simplement dans des vêtements contemporains et l'artiste ne dispose pas ses bras en croix ce qui aurait pu être une référence à son enterrement prochain (Askew, 1990 : 69). Les choix iconographiques et formels de cette œuvre favorisent l'inclusion du spectateur dans l'espace sacré ce qui correspond au mysticisme prôné par Saint-Philippe Néri et les réformateurs post-tridentins (Friedlaender, cité par Chorpenning, 1987 : 149). Le côté horrifiant du naturalisme du Caravage l'emporte toutefois ici sur des considérations historiques qui contribuent à expliquer le tableau de manière autre que « sensationnelle ». Cette représentation réaliste du corps humain influence donc la réception des œuvres réalisées suite au meurtre de Tomassoni par la violence de leur l'iconographie.

3.2 La représentation de l'homicide

L'historiographie du XXe siècle adopte indirectement un discours sur l'homicide, rappelant par exemple la familiarité du Caravage dans le maniement des armes et dans leur représentation peinte⁴⁰. Ce contact avec la mort frappe l'imaginaire et semble inspirer l'anecdote de Susinno sur le Caravage qui aurait fait déterrer un cadavre pour la réalisation de son saint Lazare. Le modèle chargé de le soutenir aurait été incommodé par l'odeur de pourriture du corps et menacé de cesser la séance. L'artiste, furieux, l'aurait alors frappé (cité par Hibbard, 1983 : 384). Cet épisode est semblable à une fable de

⁴⁰ Voir la courte étude de Macrae sur la stylisation de l'épée dans les tableaux du Caravage.

Condivi au sujet de Michel-Ange qui aurait cloué un modèle sur une croix puis transpercé son cœur d'une lance afin de peindre une résurrection. Il s'agit ici d'une réactualisation du récit de Sénèque l'Ancien qui raconte que le peintre Parrhasius aurait torturé un Olympien pour peindre un Prométhée enchaîné (Delon, 1995 : 77) Ces caractérisations traduisent l'importance de l'incarnation pour la théorie de l'art, l'artiste devant donner vie aux figures représentées. On ressent toutefois une ambivalence envers cette dimension dans la manière de traiter des œuvres du Caravage. S'il a, en effet, la capacité de donner vie aux images par son talent artistique, on lui attribue toutefois un tempérament destructeur par le meurtre perpétré à Rome.

3.2.1 La Décollation de Saint-Jean Baptiste

Dans son récent article «Signature Killer : Caravaggio and the Poetics of Blood», David Stone s'interroge sur la fonction de l'unique signature du Caravage se trouvant dans le sang du martyr de *La décollation de saint Jean Baptiste* (figure 15). Stone propose une révision des implications religieuses avancées par l'historiographie traditionnelle et pouvant expliquer cette revendication d'auteur dont l'iconographie et la fonction rituelle du tableau. Il s'éloigne ainsi de la thèse d'Howard Hibbard suggérant une identification au démon de même qu'un intérêt sadique pour la brutalité en reconsidérant le contexte de la commande. Le tableau était destiné à l'oratoire de l'ordre des chevaliers de Malte reconnu pour son engagement dans les croisades. Cet espace pouvait servir à l'enseignement théologique, aux investitures et à la célébration de la messe. Il est peu probable dans cette logique que le Caravage, nouvellement chevalier, ait désiré insister sur son passé criminel⁴¹. Pourtant, la représentation du saint agonisant au sol, du sang s'échappant d'une plaie de son cou et le bourreau penché au-dessus de son corps, contribue à renforcer ce discours sur l'homicide. Arne Danielsson suggère par exemple que le Caravage a pu revivre mentalement son crime par la réalisation de l'image (Danielsson, 2000 : 222). James Clifton souligne quant à lui que le sentiment d'horreur dans les œuvres de fiction tend à se manifester par la forme d'une menace au corps humain (destruction, fragmentation, usurpation) (Clifton, 2011 : 377). Le visage est

⁴¹ La violence de la représentation ne semble pas avoir provoqué de scandale au XVIIe siècle comme en témoigne un récit du voyageur Nicolas Bérard publié en 1621 et qui attribue l'œuvre à Michel-Ange lui-même (rapporté par Randon dans De Giorgio et Sciberras, 2007 : 15).

donc considéré comme le lieu des émotions et dans l'image du Caravage le saint vient de perdre la tête ce qui peut provoquer l'épouvante du spectateur.

Stone souligne toutefois qu'en signant l'œuvre en tant que frère, il peut s'agir d'un déplacement du discours sur la noblesse du sang, l'ordre exigeant par sa constitution que l'individu fournisse un arbre généalogique démontrant sa lignée (Stone, 2012 : 578). Issu d'un milieu modeste, il est possible de supposer que le titre de l'artiste fut attribué de manière honorifique, ce dernier réalisant le portrait du maître de l'ordre, Alof de Wignacourt. La présence de la signature peut également relever d'une volonté d'établir sa réputation en s'identifiant en tant qu'auteur de l'œuvre. Vasari raconte par exemple que Michel-Ange décide de signer la *Piéta* de la Basilique St-Pierre après avoir entendu des visiteurs l'attribuer à un autre sculpteur. Des expertises ont toutefois démontré qu'une inscription était prévue à l'origine du projet mais cette dimension s'est inscrite dans l'historiographie, les deux noms «Michael Angelus» correspondant à la typologie christique que lui accorde Vasari dans son récit (Wang, 2004 : 447).

Le tableau du Caravage était probablement accroché au-dessus de l'autel où le prêtre officiant l'eucharistie bénissait le vin, qui dans la croyance du fidèle devient le sang christique. Il y a ainsi rappel symbolique avec le sang peint de Saint-Jean. L'ordre considérait également le martyr comme un baptême du sang, renouvelant l'engagement dans l'Église. Il peut ainsi s'agir pour le Caravage de démontrer son honneur et son engagement envers la congrégation. Il est étonnant de constater que bien que probables, ces données furent peu prises en compte à ce jour, les spécialistes se contentant de relever la dimension sanguinaire de la signature et de la scène représentée. L'historiographie du XXe siècle a donc caractérisé la violence de l'œuvre picturale comme un témoignage de l'identité meurtrière du Caravage qui reproduit consciemment ou non sa propre expérience. Son corpus est toutefois revisité depuis quelques années et tend à intégrer davantage un discours sur la transmission des idéaux de la Contre-Réforme par l'iconographie de même qu'une prise en compte de la fonction dévotionnelle de l'image dans l'espace réel.

3.2.2 Le David et Goliath

Si la violence de la vie de l'artiste marque la réception de son corpus, le *David tenant la tête de Goliath* de la Galerie Borghèse fait état de figure exemplaire (figure 16). L'œuvre est acquise en 1613, soit trois ans après le décès du Caravage, ce qui influence profondément les clefs de lecture proposées par l'historiographie actuelle. Le peintre se représente sous les traits de Goliath dont la tête vient d'être tranchée. Du sang gicle vers le bas de la composition, la bouche est béante et les yeux entre-ouverts. Le David le retient par les cheveux et les traits adoucis de son visage témoignent de l'humilité envers la victoire. Le jeune homme regarde ainsi sa victime dont la tête est saisie par la main droite et présentée à l'avant-plan, comme s'il s'agissait d'un trophée. Le corps est partiellement dénudé, un drapé blanc découvrant le torse. La main droite tient l'épée du combat qui est appuyée sur la jambe gauche. De nombreux auteurs tendent à considérer que le Caravage se représente sous les traits du Goliath décapité, vaincu et affaibli, en reconnaissance des remords éprouvés. On estime ainsi que l'œuvre a pu être destinée à Scipione Borghese qui avait le pouvoir d'intercéder en sa faveur auprès du pape afin d'obtenir un pardon de son crime. Les récits biographiques de Bellori, Baglione et Mancini sont en effets construits selon cet ordre narratif : en fuite, l'artiste aurait pourtant voulu rejoindre Rome où il avait connu un grand succès en début de carrière. Dans cette logique, le *David et Goliath* tend donc à être interprété rétroactivement, comme si l'artiste savait qu'il allait mourir et qu'il devait faire acte de repentance pour son crime.

Une dimension érotique est parfois associée à l'œuvre du Caravage. La douceur du visage du jeune homme rappelle les œuvres de Titien et de Giorgione qui mettent en scène les cruautés et les peines de l'amour (Langdon dans De Giorgio et Sciberras, 2007 : 63). Les psychanalystes ont commenté l'œuvre en ce sens, considérant acquise la présence d'un complexe d'Œdipe dans la formation identitaire de l'artiste. Herwarth Röttgen et Laurie Schneider considèrent ainsi que durant l'enfance, le Caravage ressent un désir pour sa mère qui ne peut être réalisé par les conventions sociales et l'ordre familial en place⁴². La figure paternelle est ainsi considérée menaçante par la capacité de

⁴² Il est à noter que dans son article «Donatello and Caravaggio : the Iconography of Decapitation», Laurie Schneider n'évoque pas la possibilité que le développement du Caravage ne corresponde pas tout à fait à ce modèle psychanalytique si on le considère homosexuel. Elle suppose ainsi une incapacité de renoncement à la figure maternelle commune à tous les jeunes garçons (Schneider, 1976 : 85).

punir le jeune homme des pulsions ressenties. Ce rapport est toutefois ambigu car le père est un modèle signifiant auquel le jeune homme s'identifie malgré la rivalité ressentie. Les auteurs reprennent ainsi les travaux de Freud affirmant que la décapitation est un symbole de castration, châtement ultime, par le retrait d'un organe définissant l'individu (Schneider, 1976 : 80). L'inconscient masculin établit ainsi une association symbolique du phallus et de la tête. Röttgen et Schneider établissent ici que le désir de castration est éprouvé par l'artiste et sublimé par l'acte de peindre (Schneider, 1993 : 301). Charles Lewis émet l'hypothèse qu'en revivant un événement à l'origine d'un trauma par le biais de la création l'individu puisse parvenir à surmonter ses difficultés émotionnelles (Lewis, 1986 : 263-264). On considère donc ici que le Goliath auquel le Caravage prête ses traits est puni pour avoir éprouvé du désir envers David. Schneider avance par exemple qu'il puisse s'agir d'une réflexion sur l'expérience sexuelle du Caravage avec un garçon plus jeune. Cette affirmation n'est pas sans rappeler l'hypothèse formulée par Gianni Papi et Keith Christensen selon laquelle le modèle a pu être Francesco Buoneri, un amant du Caravage (cité dans Varriano, 1999). Dans l'image, le David a en effet l'épaule dénudée et la noirceur de la scène accentue la blancheur de sa peau. De même, on relève la présence de l'épée près de ses parties génitales ce qui incite visuellement l'attention du regardeur. La psychanalyse prend donc appui sur les spéculations actuelles concernant la thèse d'homosexualité pour établir que l'acte de décapitation démontre une faiblesse chez l'individu de même qu'un désir d'auto-punition dont l'homosexualité tout comme l'homicide romain peuvent être la cause. On insiste également sur la révolte du sujet face à son propre destin, la tête du Goliath ayant encore une expression de vie.

Il est à noter que les études à tendance psychanalytique sont toujours fortement polémiques en histoire de l'art, Gombrich leur reprochant le peu de prise en compte du progrès artistique et de ses modes de représentation (Gombrich, 1983 : 46). Particulièrement sujette à débats, notons l'étude de Freud sur Léonard de Vinci parue en 1910. Ce dernier y présente l'artiste comme un enfant illégitime exprimant des pulsions homosexuelles qui sont relevées par l'étude de carnets et de correspondance. Un manque de fondement historique est notamment critiqué par Meyer-Schapiro qui relève de nombreuses fautes d'interprétation factuelle. De même, Sarah Kaufman désigne par le terme « illusion biographique » les mécanismes qui sont décrits dans cette étude en

établissant qu'il y a d'abord projection par le biographe qui s'identifie au sujet. La censure permet ensuite d'inscrire le sujet exemplaire dans un mode panégyrique, ce dernier perdant ses caractérisations individuelles pour prendre une valeur de modèle universel (cité dans Michel, 1985: 51).

Mais retournons au Caravage. David Stone et Keith Christensen ont récemment proposé de modifier la datation du tableau, qui aurait selon eux été réalisé vers 1605-1606, fin de la période romaine. L'œuvre pourrait donc avoir été réalisée avant le meurtre, remettant en question la théorie privilégiant l'expression de la culpabilité suite à l'exil. Il est ici nécessaire de considérer une pratique religieuse consistant à se représenter sous les traits d'un pécheur. Michel-Ange s'était par exemple peint sous les traits d'Holopherne sur la voûte de la chapelle Sixtine. Il peut donc d'agir d'un type d'image dévotionnelle destiné à convaincre le spectateur de la piété du peintre et du sentiment religieux exprimé par son travail (Gilbert, 1995 : 25). Si on considère que Giorgione s'est quant à lui représenté en tant que David, il peut s'agir d'une métaphore sur le pouvoir créatif de l'artiste, donnant à voir la tête de Goliath en tant que signe de sa capacité de donner vie ou mort aux figures (Langdon, 1998 : 385). Une lecture chrétienne est également favorisée par l'étude de l'épée, comprenant les lettres H-AS OS, abréviation de l'expression latine *humilitas occidit superbiam*. Il s'agirait d'une allusion augustinienne à l'humilité dans la victoire et à une lamentation quant à la tâche du bourreau (Stone dans Warwick, 2006 : 39). Pour David Stone, l'artiste établit ainsi sa persona, choisissant délibérément de reproduire ses traits dans l'image, ce qui était précédemment considéré péjoratif par la théorie de l'art. Il évacue ainsi la tendance involontaire de cette pratique, choisissant de se représenter en position de piété, s'inscrivant dans la tradition de Michel-Ange et appuyant ainsi son statut artistique et social (Stone dans Warwick, 2006 : 43).

La représentation en tant que victime s'inscrit ainsi dans une tradition religieuse complexe et il est déplorable que le contexte de production de cette œuvre soit peu pris en compte dans les études actuelles. Nous ne savons pas, par exemple, à quel lieu le tableau était destiné. Dans quelles circonstances l'œuvre est-elle entrée en possession de Scipione Borghese ? Si elle est bien réalisée à Rome, se peut-il qu'elle ait été commandée par un autre mécène si on ne trouve sa trace dans les inventaires qu'à partir de 1613 ? Il y a donc beaucoup de facteurs à prendre en compte dans l'utilisation de données biographiques en

histoire de l'art. Comme le soulignent Rudolf et Margot Wittkower, l'information historique accessible aux auteurs est parfois insuffisante et, dans certains cas, une lecture en fonction des propres intérêts de recherche de l'historien semble s'imposer, qu'on pense par exemple ici à la psychanalyse (Wittkower, 2000 : 341). L'identification de l'artiste au démon semble toutefois s'imposer à l'imaginaire collectif. Comme nous l'avons déjà mentionné, Susinno raconte dans sa biographie qu'à la fin de sa vie, le Caravage aurait refusé l'eau bénite que lui aurait offerte un pèlerin, affirmant que ses péchés étaient mortels (cité dans Hibbard, 1983 : 386). Cette prise de conscience inscrit ainsi dans le récit un fort caractère moral qu'on tend à utiliser littéralement dans les études actuelles sur les auto-représentations du peintre. Les dimensions économiques, sociales et religieuses tendent ainsi à être évacuées du discours au profit d'études psychologisantes dénotant la compréhension actuelle du rôle de l'artiste au XVIIe siècle.

4. Conclusion

L'historiographie du XXe siècle a abordé l'œuvre du Caravage en fonction de divers intérêts. Les études de Roberto Longhi, Lionello Venturi et Walter Friedlaender constituent les fondements des études caravagesques actuelles, en tentant d'établir les attributions des tableaux du maître, en réalisant une chronologie de sa carrière et en effectuant des comparaisons stylistiques. La discipline actuelle hérite de cette tradition tout en adoptant de nombreuses approches méthodologiques dans l'interprétation des tableaux. Si certains historiens de l'art tels Maurizio Calvesi ont réalisé des études très poussées sur la symbolique, Creighton Gilbert, Howard Hibbard et Helen Langdon se sont davantage intéressés à l'étude du contexte historique et social de production des œuvres. Laurie Schneider et Herwarth Röttgen ont, quant à eux, proposé une lecture psychanalytique des œuvres tendant à intégrer les données biographiques au discours et réinterprétant ainsi le proverbe *ogni di pittore dipinge se* de Léonard de Vinci. On considère de cette manière que l'artiste laisse des traces involontaires de ses pulsions à travers ses créations, et on peut notamment les relever par l'expression de la sexualité et de la violence dans l'œuvre du peintre. Il est très intéressant de constater que, depuis quelques années, on voit également émerger une réflexion sur l'utilisation des sources

anciennes en histoire de l'art. Les études de Philip Sohm et de David Carrier sur le mythe du Caravage en témoignent par l'étude de la mise en œuvre des données dans le récit historiographique. L'objectif de ce chapitre était de démontrer que le discours scientifique comporte une part de spéculation dans la mesure où l'utilisation ou la non utilisation des données biographiques influence nécessairement la pratique de la discipline. Le Caravage était-il homosexuel et comment l'érotisme s'exprime-t-il dans son art ? De même, dans quelle mesure peut-on affirmer que l'homicide commis caractérise sa production picturale ? Les recherches de Posner interprètent des œuvres du XVIIe siècle en regard de codes sociaux actuels ce qui impose une lecture anachronique du corpus du Caravage. Ces caractérisations du peintre sont implicites dans les écrits actuels et témoignent d'une compréhension par les historiens d'art d'une image publique du Caravage qui est travaillée par les récits de ses biographes.

CHAPITRE 4 : LE MYTHE DU CARAVAGE OU L'HISTOIRE DE L'ART COMME FANTASME BIOGRAPHIQUE

La perception actuelle du Caravage est tributaire de la médiatisation de l'historiographie du XXe siècle dont les travaux permettent une revalorisation du corpus de même que la mise à jour des éléments biographiques connus. Ce chapitre propose d'observer les circonstances dans lesquelles le Caravage est présenté au public par les institutions muséales. Nous observerons une identification de la société moderne au personnage du Caravage par la réactualisation du mythe de l'artiste révolutionnaire dans le contexte politique et social de l'après-guerre. Nous traiterons par la suite de la marchandisation de la personnalité du peintre comme de ses œuvres par l'industrie touristique et marchande. Il sera finalement question d'observer l'évolution de la fiction biographique établie au XVIIe siècle par la mise en scène de l'artiste au cinéma dans le film *Caravaggio* de Derek Jarman (1986). Cette œuvre propose en effet une relecture des *topoi* initialement exploités par les vies d'artiste en dépeignant la violence et la sexualité associées à la perception l'artiste en fonction d'une dynamique sociale contemporaine.

1. Le Caravage au musée

Le renouveau d'intérêt pour le corpus du Caravage trouve écho dans le milieu muséal dès 1922 lors de l'exposition *Mostra della Pittura Italiana del Sei e Settecento* tenue au Palais Pitti de Florence. Il s'agit du premier événement international présentant des œuvres de maîtres anciens après la première guerre mondiale ce qui suscite un vif intérêt de la part de la communauté scientifique. Pour l'occasion, le Louvre accepte de prêter *La mort de la vierge* du Caravage qui est exposée aux côtés d'œuvres italiennes du XVIIe siècle. L'événement est un véritable lieu de rencontre avec les œuvres, tant pour les spécialistes que pour le public. En effet, les attributions des œuvres du Caravage sont encore sujettes à débats à ce moment dû à la présence de nombreux peintres caravagesques en Europe et l'accrochage des tableaux dans un même lieu permet d'établir des comparaisons stylistiques (Berne-Joffroy, 1999 : 157). Une grande exposition intitulée *Mostra del Caravaggio e dei Caravaggeschi* se tient également au

Palais Royal de Milan en 1951. Il s'agit d'une occasion pour les italiens de se réapproprier leur histoire nationale. Comme l'explique avec justesse Olivier Bonfait :

« Après Auschwitz, il n'était plus possible de proposer comme miroir du passé le rêve de la Renaissance humaniste; en revanche les grandeurs et misères du XVII^e siècle incarnées par Caravage, du bûcher de Giordano Bruno à la guerre de Trente Ans, pouvaient parfaitement défiler sur le rétroviseur de l'Europe d'après 1945. » (Bonfait, 2012 :19).

Le corpus du Caravage est ainsi bien reçu par le public et une première rétrospective de son œuvre, intitulée *Mostra Del Caravaggio*, est présentée au Palazzo Reale de Milan en 1951 sous le commissariat de Roberto Longhi. Depuis ce temps, de nombreuses expositions ont été présentées à travers le monde et ont le mérite d'être très lucratives pour les institutions qui les accueillent. En 2009, le gouvernement italien a accordé un prêt du *Repos durant la fuite en Égypte* du Caravage, une œuvre généralement exposée à la galerie Doria-Pamphilij de Rome, au musée de Tel Aviv. Il s'agissait d'un geste diplomatique à l'occasion de la visite du premier ministre Silvio Berlusconi en Israël (Spear, 2010). Si le prêt peut être accordé comme une volonté d'offrir une vitrine au patrimoine national italien au sein de la communauté internationale, il peut également constituer un cadeau pour l'institution d'accueil pour qui la présence d'une œuvre aussi prestigieuse peut se concrétiser par une hausse de fréquentation de sa clientèle. À l'occasion du 400^e anniversaire du décès du peintre en 2010, une rétrospective majeure présentée au Quirinal de Rome attire plus de 600 000 personnes. Le Caravage et ses suiveurs sont également en vedette lors d'expositions tenues au Musée des Beaux-Arts du Canada à l'été 2011 de même qu'aux musée Fabre de Montpellier et au Musée des Augustins de Toulouse à l'été 2012.

2. Le Caravage, une icône révolutionnaire ?

Il est impossible de passer sous silence le contexte politique dans lequel est plongée l'historiographie de la première moitié du XX^e siècle. L'horreur des deux guerres mondiales frappe durement l'Europe et amène les dirigeants à adopter des mesures pour rebâtir les zones dévastées et relancer l'économie. Cette situation sans

précédent marque profondément les intellectuels dont Walter Friedlaender. Historien d'art allemand, il enseigne à l'Université de Fribourg de 1914 à 1933. Malgré sa formation reçue auprès d'Henrich Wölfflin et de nombreuses années d'expérience, les nazis lui retirent son droit d'exercice à cause de ses origines juives⁴³. Il trouve refuge aux États-Unis en 1935 où son ancien élève Erwin Panofsky l'aide à obtenir un poste à l'Université de Pennsylvanie puis à l'*Institute of Fine Arts* de New York. Lors d'entrevues, il exprime régulièrement ses prises de position politique en s'identifiant à la sociale démocratie (Wieler, 2009). À ce propos, James Gardner constate une orientation marxiste dans le développement des caravagesques au XXe siècle (Gardner, 1985 : 55). Ces circonstances historiques permettent ainsi de mettre en lumière une fragilité du rapport social qui est sensible à la formation identitaire de l'individu ce qui peut marquer la réception de l'artiste dont les biographes insistent sur la marginalisation du comportement et de l'œuvre.

Le Caravage est par exemple partiellement rejeté par la société de son temps de par sa conduite criminel. Malgré de nombreuses commandes prestigieuses, les biographies de Baglione et de Bellori témoignent également d'une difficulté à saisir l'influence qu'aura son œuvre sur la peinture de son époque, que l'on pense au ténébrisme ou aux scènes de genre considérées moins nobles que les tableaux d'histoire et qui seront grandement popularisées par des suiveurs. Le Caravage rejette de nombreuses conventions tant artistiques que culturelles. Bien que recherchant l'admiration de riches mécènes, son comportement est inadéquat à de nombreux points de vue ce qui tend à le placer en marge du courant social de son temps. Il est ainsi considéré comme un anti-aristocrate à partir des années 1950 (Gardner, 1985 : 55). Il est possible que ces facteurs artistiques et biographiques aient particulièrement trouvé écho dans les travaux d'historiens d'art tels que Walter Friedlaender et Roberto Longhi qui ont eu tendance à considérer le Caravage comme un artiste révolutionnaire qui ne se soumettait pas aux institutions religieuses et judiciaires, adoptant des choix iconographiques parfois en rupture avec la tradition de représentation et menant une vie dissolue. Cette image du peintre est encore très présente dans les écrits sur l'art malgré des nuances non

⁴³ Dictionnaire of Art Historians, <http://www.dictionaryofarthistorians.org/friedlanderw.htm>

négligeables notamment en ce qui concerne l'influence de la peinture lombarde sur le développement de son style de même qu'une compréhension plus fine des enjeux intellectuels et artistiques promus lors de la Contre-Réforme.

Cette image de révolutionnaire en marge de la société correspond également à la vision moderne de l'artiste bohème dont le génie bouleverse la production artistique de son temps. Keith Christiansen lie par exemple le Caravage au travail de Courbet par une volonté de redéfinir la peinture de son époque. Il se garde toutefois d'en faire un précurseur direct, admettant « qu'il importe de se garder d'assigner à son œuvre des idées et des intentions qu'elle ne peut assumer » (Christiansen, 1995 : 7). De même, Frank Stella le considère comme le premier peintre post-expressionniste dans son ouvrage *Working Space* (Stella, 1986 : 4). Une exposition présentée à la Galerie Borghèse en 2009-2010 proposait, quant à elle, d'établir des rapprochements esthétiques entre l'œuvre du Caravage et celle de Francis Bacon (Pettersson, 2011 : 274). Des similitudes étaient par exemple observées dans le soin porté à la représentation de l'anatomie humaine et à la dimension provocatrice des œuvres dont l'ambiguïté du caractère sacré peut être interprété de manière profanatoire. Francis Bacon est également un artiste emblématique de la culture homosexuelle. Ce dernier ne cite toutefois jamais le Caravage comme source d'inspiration et l'événement fut la cause d'une polémique, le musée étant accusé d'initier une lecture complémentaire de deux corpus à prime abord fondamentalement distincts. Nous percevons un intérêt de la part de la communauté scientifique à caractériser le Caravage par la portée novatrice de son style comme des thèmes exploités dans ses œuvres en jugeant qu'il mène une révolution picturale. Cette production reçoit un accueil mitigé de la part de la critique d'art du XVIIe siècle qui reconnaît la beauté des figures mais qui lui refuse un apport théorique car elle ne correspond pas à la synthèse de l'art telle qu'enseignée et définie par les académies romaines. Le discours actuel de la discipline tend ainsi à impliquer que seule l'histoire de l'art moderne peut apprécier pleinement l'apport de sa peinture et, dans une certaine mesure, accepter le comportement instable de sa vie car il correspond au mythe de l'artiste génial et incompris qui caractérise des créateurs hors normes tels que Van Gogh, Dali ou Andy Warhol.

3. L'impact économique de l'exploitation du mythe

3.1 La littérature

Le renouveau d'intérêt pour les études caravagesques se constate d'abord par l'imposante littérature consacrée au créateur. Il est l'artiste baroque ayant le plus de mentions dans le catalogue de la Bibliotheca Hertziana après le Bernin qui fut peintre, sculpteur et architecte (Spear, 2010). De nombreux romans le mettent également en scène. *La course à l'abîme* de Dominique Fernandez propose par exemple une autobiographie fictive dans laquelle le Caravage justifie sa pratique de peintre. Dans son récit *Il se mit à courir le long du rivage*, Christian Linger choisit quant à lui Onorio Longhi, fidèle ami du peintre, comme narrateur. Dans *Le Caravage, peintre*, Guy Walter réalise un récit à plusieurs voix, laissant s'exprimer l'artiste comme ses modèles de même qu'un historien d'art qui endosse le rôle d'un protagoniste objectif. Ces œuvres de fiction transforment le rapport à l'œuvre tel que défini par l'histoire de l'art en favorisant sa compréhension dans un contexte narratif définissant l'individu. Cette dimension imaginaire de la vie du peintre constituée en partie de faits historiques vérifiables interagit ainsi avec une approche contemporaine de la réception des œuvres. À ce titre, la construction littéraire de ces romans peut rappeler les biographies de Baglione, Bellori et Mancini dont les anecdotes sur la vie du Caravage pouvaient être véridiques ou non, visant surtout à illustrer le tempérament du créateur et leur compréhension de son art. Il est également nécessaire de considérer que ces romans traduisent davantage une réflexion sur le mythe de création de l'œuvre qui s'apparente à la pratique de l'auteur, peu d'informations nous étant parvenue sur les pratiques d'atelier du maître ce qui influence nécessairement la perception de l'œuvre picturale transmise par le récit (Terrone, 2006 : 68).

3.2 Le tourisme

Il est notable de constater qu'un intérêt semble actuellement se développer pour la question de l'auto-représentation dans l'œuvre du Caravage. Comme le souligne Richard Spear, le peintre insère sa figure dans des tableaux qui sont accessibles dans les églises, palais et collections privées. De plus, les images sont aujourd'hui très largement diffusées

par l'exposition des œuvres dans les musées de même que la présence de reproductions sur Internet. Cette transmission de sa propre image peut ainsi rappeler la pratique de mettre en ligne sa photographie sur Facebook et du besoin d'affirmer sa présence dans l'espace public (Spear, 2010). Une application Iphone intitulée *Caravaggiomania* et disponible sur Itunes invite ainsi le public à suivre les traces du Caravage dans Rome. Étant muni de cartes géographiques interactives, l'amateur d'art peut se diriger facilement vers les institutions propriétaires des tableaux en plus d'en apprendre davantage sur leur histoire grâce à des vidéos offrant des analyses des œuvres les plus connues. Ces initiatives tendent à créer une impression de proximité du spectateur avec l'artiste qui est favorisée par l'exploitation de la biographie.

Une équipe médicale dirigée par Silvano Vincenti a, quant à elle, affirmé en 2010 avoir retrouvé le squelette du Caravage dans la crypte d'une église locale de Porto Ercole⁴⁴. De nombreux spécialistes du peintre émettent toutefois des doutes sur les résultats de la recherche, précisant que le Caravage n'a pas eu de descendance ce qui complexifie les analyses d'ADN que l'équipe a réalisé avec des membres de la communauté étant liés à l'arbre généalogique de la famille Merisi. Tomaso Montanari, un spécialiste de l'Université de Naples, s'est aussi déclaré perplexe en rappelant la présence de nombreux sites d'inhumation à Porto Ercole au XVIIe siècle qui n'ont pas été visités par le groupe dirigé par Vincenti. Keith Christiansen s'est pour sa part déclaré surpris de cet intérêt médiatique, indiquant ironiquement qu'il croyait que le marché des reliques avait cessé au Moyen-Âge (cité par Povoledo, 2010). La ville de Porto Ercole semble toutefois considérer que cet intérêt pour l'artiste pourrait favoriser le tourisme dans la région. À cette occasion, le maire Arturo Celluli avait mentionné que les ossements découverts seraient exposés temporairement dans la forteresse de ville le temps qu'une décision sur un lieu d'exposition permanent soit prise.

Récemment, la ville de Loches en France a également fait les manchettes en voulant s'associer à la figure du Caravage, l'église de la municipalité possédant deux

⁴⁴ L'annonce de la découverte de résidus de pigmentation par les expertises en laboratoire a enflammé l'imagination des médias qui ont suggéré que le Caravage ait pu mourir empoisonné par ce contact avec la matière (Kington, 2010). Cette histoire d'un Caravage tué par son art n'est pas sans rappeler la critique de Poussin, comme quoi le Caravage avait tué la peinture. L'équipe de recherche elle-même a toutefois spécifié que d'autres facteurs pouvaient être mis en cause tels que l'infection des blessures infligées à Naples, la syphilis ou un coup de chaleur. Au cours des années, de nombreuses causes possibles de la mort du peintre ont également été suggérées dont la malaria.

tableaux lui étant attribués. Il s'agit d'une *Cène à Emmaüs* très semblable au tableau du maître exposé à la National Gallery de Londres ainsi que de *L'incrédulité de Saint-Thomas*, une œuvre qui s'apparente quant à elle au tableau de Postdam. L'identification actuelle est établie par la similitude des compositions et du style, de même que de la présence du blason de Philippe de Béthune dans la partie supérieure de chacune des toiles. Ce cardinal fut ambassadeur de France à Rome et on lui reconnaît notamment une intervention auprès de l'administration romaine qui contribua à la libération de prison du Caravage suite au procès contre Giovanni Baglione (Smith O'Neil, 2002 : 27). Malgré un document d'époque conservé à la Bibliothèque nationale de France et attestant l'achat des œuvres du Caravage par le cardinal, de nombreux spécialistes ont émis des doutes quant à l'authenticité des tableaux. Pierre Rosenberg, ancien président du Louvre, a exprimé son scepticisme en suggérant qu'il puisse s'agir de copies, une idée reprise par Clovis Whitfield qui affirme que les œuvres doivent être attribuées à Proserpo Orsi (Panvert, 2013). Le maire de la ville, Jean-Jacques Descamps, s'est toutefois montré choqué de cette remise en question, déclarant à des journalistes :

«La France a classé Monuments Historiques ces tableaux. Le ministère de la Culture exige qu'ils soient présentés au public derrière les mêmes vitrages blindés que ceux utilisés pour la Joconde au Louvre. Des caméras et des systèmes d'alarme veillent nuit et jour. Ce seraient donc les deux croutes les plus protégées de France?» (cité par Panvert, 2013).

Outre les considérations pratiques ici mises en cause quant aux mesures de conservation des tableaux, il est essentiel de ne pas négliger l'attrait touristique considérable qu'a représenté l'annonce de l'attribution des œuvres par les autorités en 2010 suite à une restauration. La communauté de 7000 habitants reçoit en effet plus de 25 000 visiteurs par année depuis ce temps (Panvert, 2013). Nous constatons ici que la présence des tableaux a une importance culturelle et économique pour les dirigeants politiques en place. Même s'il peut s'agir de copies peintes réalisées par des suiveurs français ou italiens, l'association du nom du Caravage aux œuvres semble paradoxalement les entourer d'une aura d'authenticité qui attire les visiteurs. Cette situation est attribuable à la définition même de l'œuvre d'art telle que définie par Walter Benjamin : «À la parfaite reproduction il manquera toujours une chose : le *hic* et *nunc* de

l'œuvre d'art – l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve ». (Benjamin, 2003 : 13). Le peintre est donc devenu une figure canonique de l'histoire de l'art au cours des dernières décennies et de lui attribuer la paternité des œuvres contribuer à donner une visibilité médiatique considérable à la ville ou à l'institution qui les possède ou qui lui sont rattachées.

3.3 La marchandisation : Le cas Versace

De nombreuses compagnies ont exploité l'image du Caravage au cours des dernières années en apposant des reproductions de ses œuvres sur de nombreux produits dérivés. Dans une campagne de publicité réalisée dans les années 1990, la célèbre marque de haute couture italienne Versace se démarque toutefois de ses concurrents en réactualisant l'iconographie caravagesque. Kent Drummond, professeur à l'Université d'Austin dont les recherches traitent de la consommation de biens culturels, remarque que la compagnie choisit en de travailler sur des motifs évoquant des œuvres du Caravage à des fins publicitaires. Il ne s'agit pas à proprement parler de reproduire un tableau, mais plutôt de s'en inspirer indirectement par la disposition de l'image. Une photographie de Bruce Weber prise en 1995 présente par exemple le chanteur Jon Bon Jovi (figure 17). Ce dernier est nu mais enroule le bas de son corps d'un large drapé ce qui dissimule ses parties génitales tout en découvrant ses jambes. Il est représenté de profil, le corps orienté vers la gauche. Son torse se tourne vers le spectateur à l'avant-plan ce qui permet d'admirer ses pectoraux. Son visage nous est présenté de face, il a les cheveux bruns foncés, son regard nous fixe et il a un léger sourire. Drummond affirme que cette image constitue une citation de la *Flagellation du Christ* du Caravage, un tableau conservé au Musée Capodimonte de Naples (figure 18) (Drummond, 2006 : 101). Le Christ y est représenté au centre de la composition. Il est nu à l'exception d'un drapé blanc retenu par la taille. Il est en déséquilibre, son pied gauche s'avancant et son pied étant en retrait. Son torse est quant à lui penché vers la gauche et sa tête recouverte de la couronne d'épines surmontée d'une légère auréole est orientée vers le sol. Ses cheveux et sa barbe sont bruns. Il a la bouche fermée et son visage est impassible à la douleur qui doit submerger son corps meurtri des coups de fouet qui lui sont administrés par le personnage de gauche. Ce dernier porte des pantalons bruns et une chemise brune enfilés sur un gilet

blanc. Il empoigne les cheveux du Christ de la main gauche et un fouet de la main droite. Le personnage à droite de la composition empoigne quant à lui les liens du détenu avec ses deux mains afin de s'assurer qu'il ne puisse échapper à son supplice. Son torse est nu mais un drapé blanc noué à la taille vise à ajuster son pantalon court de couleur terreuse. Ce personnage est perçu dans la dimension de son effort physique, son pied gauche s'avancant vers le Christ et son pied droit prenant appui au sol. Dans le coin inférieur gauche de la composition se trouve également un jeune homme aux cheveux foncés qui déroule une corde au sol. Accroupi, ce personnage est tronqué par la coupure de la composition qui dissimule une partie de son dos et de sa jambe droite. Le format de l'œuvre est vertical ce qui est appuyé visuellement par la lourde colonne se trouvant à l'arrière du Christ. Le clair obscur qui caractérise cette composition tend à masquer des détails de l'apparence des bourreaux. Le corps du Christ est toutefois rehaussé de blanc ce qui crée un impact visuel au centre de la composition. L'analogie que réalise Versace avec ce tableau du Caravage est très intéressante dans la mesure où l'image réalisée dans le cadre d'une campagne promotionnelle évacue complètement la dimension religieuse de l'iconographie initiale. Si le drapé du Christ protège sa dignité dans l'adversité, on attribue toutefois à Bon Jovi une apparence de séducteur et l'utilisation du drapé semble voué à exacerber l'imagination de la gent féminine.

On retrouve également une citation au Caravage par le logo de la marque, un cercle dans lequel se trouve un visage de femme dont les cheveux ont de larges formes serpentine. Cette effigie rappelle la fameuse *Méduse* du maître appartenant aux Offices de Florence (figure 20). Curieusement, ce motif est utilisé dans une autre publicité de la compagnie, cette fois réalisée en 1997. Il s'agit d'une photographie de Richard Avedon mettant en scène Sylvester Stallone et Claudia Schiffer nus (figure 19). Ces derniers évoquent Adam et Ève, le mannequin présentant de sa main droite une pomme ayant été croquée et qui évoque le fruit défendu. Les deux célébrités sont photographiées debout et seuls leurs sexes sont recouverts de ce qui s'apparente à des assiettes de céramique de forme carrée pour Stallone et circulaire pour Schiffer. Ces deux objets qui semblent avoir une fonction décorative sont rehaussés du logo de l'empire commercial.

Drummond indique également que par cette campagne Versace a pu vouloir associer sa marque à une sexualité provocante ou androgyne (Drummond, 2006 : 101). Il

est en effet étonnant de constater que ces images ne présentent pas de vêtements de la collection du couturier. Si un intérêt est porté à la sexualité du Caravage, elle est donc fortement réinterprétée en investissant deux œuvres canoniques qui n'ont pas suscité de polémique dans l'historiographie. La *Flagellation du Christ* est une œuvre qui a une fonction dévotionnelle alors que la publicité qui s'en inspire accentue davantage une connotation d'ambiguïté avec le spectateur qui évoque les jeunes garçons des tableaux de jeunesse tels que décrits par Donald Posner. L'emblème de Versace adoucit quant à elle les traits monstrueux de la *Méduse* en présentant une femme dont le visage est utilisé de façon très accessoire, la stylisation du motif mythologique évoquant plutôt une forme de beauté ancestrale.

La culture populaire tend également à associer la biographie de Gianni Versace au Caravage. Le couturier débute sa carrière à Milan tout comme le peintre. Il se rend également à Rome à de nombreuses occasions dans le cadre de son travail où il a dû avoir l'occasion d'admirer ses œuvres (Drummond, 2006 : 102). Il est fort probable que cette proximité culturelle ait suscité les choix publicitaires que nous avons évoqués. Versace était également un homosexuel qui fréquentait cette communauté. Bien malgré lui, il lie également son destin à celui du Caravage en décédant en pleine gloire en 1997. Sa mort violente sous les balles du tireur Andrew Cunanan peut évoquer dans l'imaginaire collectif le meurtre commis par le Caravage de même que de nombreuses scènes de son corpus où l'agression physique est omniprésente.

La campagne de publicité de la compagnie Versace est donc extrêmement riche de sens car elle opère un détournement de l'iconographie caravagesque en relation à une exploitation biographique héritée des travaux de Posner. Les images évoquent ainsi la renommée des chefs d'œuvres du Caravage auxquels elles font allusion tout en s'adressant à un large public. Le rappel de l'ambiguïté sexuelle des images peut ainsi plaire à la communauté homosexuelle tout en étant réappropriée par Bon Jovi, un chanteur populaire auquel peut s'identifier l'ensemble de la population. Une interprétation rétroactive et posthume de cette campagne tend également à lier la vie personnelle de Versace à la perception actuelle de la vie du Caravage de par son orientation sexuelle, sa nationalité italienne et l'expérience de la mort violente.

4. Le Caravage cinématographique de Derek Jarman

4.1 Éléments biographiques

Derek Jarman est un réalisateur, scénariste, acteur et peintre né à Londres en 1942. Son œuvre est extrêmement prolifique et diversifiée et comprend des décors pour des productions de théâtre et de ballet en plus de vidéo clips d'artistes pop tels Marianne Faithfull et The Pet Shop Boys. Il réalise également une dizaine de longs-métrages en carrière dont la publication de certains scripts et recueils de notes personnelles permettent d'appréhender son processus de création.

L'intérêt de Jarman pour les arts se développe à l'école secondaire. L'adolescence est une période particulièrement éprouvante pour lui alors qu'il est confronté à des difficultés académiques. Il n'excellé également pas dans les sports et trouve quotidiennement refuge dans le local d'arts plastiques de son établissement, la Canford School, qu'il fréquente de 13 à 17 ans. Il y peint principalement des fleurs, des portraits et des figures issues de son imagination (Stanley, 2007 : 111). Le jeune homme a l'occasion d'acquérir des notions d'histoire de l'art et développe un intérêt pour Van Gogh, Paul Klee, Monet et Gauguin. Il fréquente ensuite le King's College of London puis est admis à la Slade School of Fine Arts en 1963. Alors qu'il y investit son corpus universitaire, des artistes homosexuels tels Andy Warhol, David Hockney et le duo Gilbert & George s'imposent sur la scène internationale. S'il se réjouit de cette présence dans le milieu de l'art contemporain, Derek Jarman souhaite toutefois se distinguer de d'autres artistes de sa génération en posant son homosexualité comme moteur d'un engagement politique ce qui marque considérablement sa production.

Il reproche notamment à la société britannique une homophobie qui se dévoile sous forme de divers projets de lois initiés par le gouvernement conservateur de Margaret Thatcher élue en 1975. Une polémique éclate notamment en 1988 alors que les députés adoptent une motion contraignant les autorités locales à ne pas faire la promotion de l'homosexualité ce qui provoque de nombreuses manifestations au pays. Cette mesure concerne principalement les institutions d'enseignement qui se voient dans l'obligation de promouvoir les valeurs de la famille traditionnelle telles que définies par l'église anglicane. On utilise l'interpellation de «New Right Politics» pour caractériser cette

forme de gouvernance qui favorise le libéralisme économique tout en maintenant un contrôle moral dans les pratiques sociales (Rayside, 1992 : 122). Jarman y voit une tentative de manipulation de l'histoire nationale de la part des élus qui célèbrent ainsi des valeurs associées à l'époque victorienne (Mota, 2005 : 227)⁴⁵.

Ce tabou de l'homosexualité ressenti en Angleterre se radicalise encore en 1990 par une réforme de la justice criminelle. Un amendement visant à définir des crimes sexuels inclut notamment des comportements homosexuels qu'on considérait jusqu'alors légalement consensuels et privés tels que se tenir la main ou s'embrasser dans un lieu public (Rayside, 1992 : 121). L'homosexualité est donc omniprésente dans la société anglaise, étant tolérée les dirigeants qui désirent néanmoins la voir disparaître de l'espace public. Bien que certaines avancées soient réalisées dont la volonté d'abolir la discrimination dans l'emploi promue par le parti travailliste en 1981, de nombreux homosexuels souffrent d'exclusion sociale. Lorsqu'éclate la crise du SIDA, la communauté médicale s'acharne à faire reconnaître au gouvernement l'urgence de la situation qui tarde toutefois à réagir, bien que des fonds aient éventuellement été accordés à la recherche et à la prévention auprès du public. Pour expliquer cette gestion de crise, l'historien David Rayside suggère que le gouvernement a associé la maladie à une forme de contagion des pulsions homosexuelles, en caractérisant ainsi leurs réalisations physiques comme des actes déviants (Rayside, 1992 : 125). Derek Jarman décède de la maladie en 1994. Bien que remportant un succès commercial mitigé, son œuvre d'avant-garde est aujourd'hui caractérisée comme emblématique de la contre-culture homosexuelle britannique.

4.2 *Caravaggio*

4.2.1. Le contexte de production et le scénario

L'idée de développer un film s'inspirant de la vie du Caravage est d'abord initiée par le célèbre réalisateur italien Pier Paolo Pasolini qui ne put jamais la mener à terme par

⁴⁵ Cet engagement peut d'ailleurs expliquer ses nombreuses critiques de l'œuvre de Peter Greenaway, un cinéaste dont il juge que les scénarios tendent à renforcer les relations traditionnelles entre les classes sociales (Stanley, 2007 : 110). Il apprécie davantage les œuvres de Pasolini pour son intérêt porté à la sexualité de la jeunesse de la classe moyenne tout comme Kenneth Anger pour l'intégration de la musique pop dans ses films malgré un rejet du symbolisme sataniste caractérisant sa production.

son assassinat en 1975⁴⁶. Son collaborateur Nicolas-Ward Jackson propose alors à Derek Jarman de reprendre le projet. Ce dernier commence à en écrire le script à Rome en mai 1978. Il a l'occasion d'écrire de nombreuses versions du scénario au fil des années car le tournage du film est fortement retardé dû à des problèmes de financement. Bien que l'histoire se déroule en Italie, le tournage de six semaines eut lieu en Angleterre et bénéficia d'un budget de cinquante mille livres sterling. *Caravaggio* est finalement présenté au public en 1986 et il reçoit un bon accueil au Festival du Film de Berlin (Spear, 2010).

Le long-métrage est une œuvre de fiction qui s'inspire des biographies du Caravage tout en prenant de grandes libertés dans le récit. Le récit est par exemple anachronique dans la définition des rapports sociaux unissant les personnages. Le film débute sur une séquence nous présentant l'artiste sur son lit de mort, agonisant et se rappelant des moments marquants de sa vie. Il se remémore ainsi son arrivée à Rome, vendant ses toiles comme s'offrant lui-même aux spectateurs. Il rencontre dans ces circonstances le cardinal Del Monte. Le Caravage aperçoit Ranuccio Tomassoni pour la première fois dans une taverne et l'observe de loin ce qui évoque son désir. Il le croise de nouveau dans une rue alors que le jeune homme participe à un concours de boxe et lui propose de poser pour lui. Ranuccio lui présente alors Lena, une prostituée qu'il fréquente, qui se montre d'abord méfiante envers l'artiste. Le Caravage se montre toutefois généreux, leur offrant de l'argent et des cadeaux et ils forment bientôt un triangle amoureux. Une relation de jalousie s'installe toutefois entre eux, particulièrement lorsque Lena annonce aux deux hommes qu'elle est enceinte de Scipione Borghese. Son enfant ne voit jamais le jour car elle est retrouvée morte noyée. Ranuccio est alors accusé et emprisonné. Le Caravage est effondré de douleur, et réussit à faire libérer son amant de prison en échange d'un tableau. À sa remise en liberté, ce dernier lui avoue toutefois être

⁴⁶ Il est intéressant de noter que Jarman s'identifie à Pasolini en le personnifiant dans un film de jeunesse (Stanley, : 111). Il déclare notamment en entrevue que si le Caravage vivait à notre époque, il serait Pasolini (Rodgers, 2008 : 8). S'il s'agit d'abord d'une marque d'estime envers la création du cinéaste considérée très novatrice, il est également possible qu'il s'agisse d'une association symbolique. Pasolini décède en effet sur une plage d'Ostie suite à une attaque violente, roué de coups et écrasé à l'aide de sa propre voiture. Bien que le jeune romain Giuseppe Pilosi ait été reconnu coupable de meurtre, des doutes ont toujours plané sur sa responsabilité et sur la possible implication d'autres protagonistes. Cet épisode rappelle étrangement le récit de Baglione sur la mort du Caravage sur une plage de Porto Ercole, frappé par le soleil. Une relation biographique tend ainsi à unir dans la culture populaire les trois créateurs que sont le Caravage, Pasolini et Derek Jarman.

réellement le meurtrier de Lena qu'il aurait tuée par jalousie, désirant l'entière attention de l'artiste. Dans un éclat de rage, le Caravage lui tranche la gorge à l'aide de son épée. Le film se termine par le propre décès du peintre quelques années plus tard.

Jarman lie sa narration aux œuvres même du Caravage qui sont recréées par les acteurs. Le travail manuel du peintre est évoqué par l'attention portée à l'application de peinture sur la toile de même qu'à la présence d'œuvres achevées qui sont en fait des copies évoquant les tableaux originaux de l'artiste. L'éclairagiste Christopher Hobbs tente également de reproduire la lumière de l'atelier qui caractérise le clair-obscur des compositions (Rogers, 2008 : 8). La présentation des œuvres n'est pas adéquate d'un point de vue historique car utilisée pour démontrer les relations entre les personnages. Dans le film, Ranuccio est par exemple le modèle du *Martyre de Saint Matthieu* de même que d'un *Saint-Jean Baptiste* alors que dans la vie réelle il n'a jamais posé pour lui, les deux étant probablement de simples connaissances avant le meurtre de 1606. Il est alors difficile pour le spectateur de distinguer les modèles ainsi que les auto-projections attestées et documentées du peintre des associations imaginées par Jarman dans le cadre de son récit (Saunders, 2012 : 9). Il s'agit donc d'un travail complexe de citation. Mieke Bal souligne que dans ce type de travail, le nouveau contexte dans lequel le motif est inséré tend à transformer le sens que prend son iconographie et sa source textuelle originelle (Bal, 1999 : 11). Jarman utilise donc les tableaux pour raconter une vie imaginaire du Caravage en s'inscrivant dans une grande tendance du XXe siècle à associer l'œuvre du peintre à sa biographie.

4.2.2 La caractérisation de l'homosexualité

La présomption de l'homosexualité du Caravage est marquée par les travaux de Donald Posner qui définissait la féminisation des figures de jeunesse comme des signes d'homo-érotisme. Posner écrit son article en 1971, soit deux ans après les émeutes de Stonewall à New York qui ont constitué un moment très important pour le mouvement des droits civiques des homosexuels aux États-Unis et dans le monde (Drummond, 2006 : 95). Le système judiciaire américain était à cette époque très répressif envers la communauté gaie et lesbienne et soutenait les commerçants qui refusaient de servir cette clientèle. Le Stonewall est un bar du quartier Greenwich Village qui était géré à l'époque

par la mafia. Ils accueilleraient chaque soir des transsexuels, des transgenres, des prostitués de même que des personnes homosexuelles. Lorsque la police a voulu intervenir pour les chasser, les citoyens de ce secteur se sont révoltés et ont créé des groupes activistes. Les propos de Posner sont empreints d'homophobie et il qualifie des figures peintes de jeunes hommes d'homosexuelles car elles manquent selon lui de virilité. Il est significatif que tout comme Posner, Jarman réinvestisse la figure du Caravage à un moment politiquement éprouvant pour la communauté homosexuelle, cette fois en Grande-Bretagne. Jarman valorise toutefois cette caractérisation de l'artiste dont la culture populaire est empreinte suite à la publication des travaux de Jarman.

Le film *Caravaggio* de Derek Jarman place la sexualité au cœur des préoccupations des personnages ce qui structure leurs rapports sociaux. La prostitution permet ainsi au Caravage de survivre à son arrivée à Rome en plus d'entretenir une relation particulière avec le cardinal qui devient son mécène. Il incarne ici la relation imaginée par Posner qui unit les jeunes modèles des tableaux de jeunesse et le rapport d'immédiateté ressentie par spectateur contemplant l'œuvre. Le Caravage de jeunesse est efféminé, portant par exemple une fleur à ses cheveux. Eve Kosofsky Sedwick définit cette caractérisation de l'individu comme un trope caractérisant l'homosexualité comme androgynie intérieure ou hermaphrodisme de l'âme (citée dans Richardson, 2005 : 38). Jarman témoigne aussi d'un intérêt pour les études psychanalytiques, une version antérieure du script ayant prévu d'inclure une scène de rêve où le Caravage aurait été Goliath et aurait eu une relation sexuelle avec un jeune homme du nom de Jérusalem déguisé en David (Ellis, 2009 : 112). Il se peut également qu'il se soit inspiré des photographies des tableaux aux rayons x par Rowland Wymer afin de reconstituer le processus de création de l'artiste qui retravaille constamment ses compositions (Saunders, 2012 : 7).

Le désir du Caravage pour Ranuccio l'incite donc à l'engager comme modèle. Des relations de pouvoir s'établissent ainsi en raison d'un facteur économique. Cette dimension est suggérée par Jarman dans la scène où Ranuccio pose pour le *Martyre de Saint Matthieu* (Jarman, 1987 : minutes 19 à 31). Alors qu'il fixe ses traits sur la toile, le Caravage lance en effet des pièces de monnaie que le jeune homme insère dans sa bouche. Le spectateur peut d'abord penser qu'il s'agit pour le peintre de permettre le

maintien de l'expression du visage du jeune homme pour la durée de la séance. Le grand nombre de pièces laisse toutefois deviner qu'il puisse s'agir de sa rétribution ce qui rend ce geste ambigu. La scène s'achève sur une séquence présentant le Caravage qui insère une pièce dans sa bouche. Le Cardinal Del Monte peut être comparé à un «Sugar Daddy» pour le Caravage, un homme mature qui entretient financièrement un garçon plus jeune, tout comme la comparaison peut s'appliquer à la relation unissant l'artiste à Ranuccio (Richardson, 2005 : 36). Il peut ici s'agir d'une transposition d'un rapport social et intellectuel présent à l'Antiquité et précédemment évoqué, constituant un échange de nature intellectuelle et pouvant comporter des relations physiques.

La présence de l'objet dans la bouche de l'acteur évoque également une scène du début du film, où le Caravage se présente devant le cardinal Del Monte (Jarman, 1987 : minutes 8 à 14). Ce dernier lui rappelle que le port d'une arme est interdit ce qui a mené à la confiscation de son couteau. Le peintre lui propose alors de l'échanger contre un tableau. L'homme d'église accepte et, satisfait, le Caravage le fait glisser entre ses dents. Il est possible d'en déduire que sa possession caractérise son statut social, cet épisode évoquant la poésie de Marino qui compare le poignard au pinceau, l'objet devenant par association un attribut de l'artiste⁴⁷. Cette péripétie rappelle également le récit de Susinno imaginant le Caravage dormant avec un poignard (Spike dans De Giorgio et Sciberras, 2007 : 86)

L'utilisation du couteau est variable et caractérise le jeune Caravage comme un voleur, arnaquant son client en s'emparant de son argent. Dans une grande portion du film le couteau est toutefois utilisé comme un fétiche alors qu'il affronte Ranuccio en duel. Il représente en effet une menace à l'intégrité physique qui est sexualisée par le rapprochement des corps des deux hommes, associant ainsi à l'objet un caractère subversif. Les deux hommes se poursuivent en effet en riant, esquivant mutuellement leurs coups. Lorsque Ranuccio blesse le Caravage, ce dernier redevient toutefois sérieux, essuyant son sang sur le visage de son modèle et l'appelant «son frère de sang». Ce type de lésions physiques volontairement infligées évoque de nos jours des pratiques sadomasochistes (Richardson, 2005 : 47). Dans une autre scène, le Caravage surprend

⁴⁷ Cette notion a été abordée dans notre troisième chapitre.

également Ranuccio à voler des bijoux. Il l'empoigne alors par derrière et lui glisse la lame sur le cou (figure 21). Ranuccio semble d'abord saisi de peur, mais l'artiste lui murmure alors que seul un voleur peut surprendre un voleur, s'identifiant ainsi à lui. La menace physique d'agression se transforme alors en étreinte. Le couteau constitue donc une menace d'agression mais cette dernière est assumée et contrôlée par l'artiste qui en retire un prestige social par le droit de le porter et qui établit un rapport de domination avec Ranuccio. Il est également notable que la sexualité du peintre soit exposée dans les dialogues et la mise en scène sans avoir recours à des séquences explicites. Le réalisateur laisse par exemple entre-ouverte la chemise de l'artiste ou suggère un rapport émotif et sexuel par un baiser ou une étreinte. Jarman évoque ainsi un sentiment contemporain de l'érotisme qui est projeté sur les œuvres et auquel il associe sa propre expérience. Il compare par exemple la *Vocation de Saint Matthieu* de la chapelle Contarelli à une scène de débauche, décrivant l'œuvre en entrevue : « a look that no one can understand unless he has stood till 5a.m. in a gay bar hoping to be fucked.⁴⁸ » (cité dans Saunders, 2012 : 9). Le film est donc fortement autobiographique par l'identification de Jarman au Caravage et par la touche de modernité qu'il insuffle à cette histoire se déroulant à la période baroque.

4.2.3 Baglione, nouveau Marat

Le personnage de Baglione fait son entrée en scène lors de la réception organisée dans la demeure du cardinal Del Monte à l'occasion du dévoilement de *L'Amour vainqueur* (Jarman, 1987 : minutes 50 à 59). Il est d'abord présenté dans une alcôve en train de taper à la dactylo. Son apparence est excentrique, ses manches amples abordent des rayures rouges et son chapeau est rehaussé d'une plume ce qui l'apparente à un bouffon. Bien que cette représentation puisse évoquer une mode en matière d'habillement au XVIIe siècle, elle semble ici démodée en comparaison au costume du Caravage qui porte des habits et un chapeau noir ajustés et qui fume la cigarette. La typologie du personnage du Caravage s'apparente ainsi davantage à un cow-boy typique des films de western américains. Dans son essai *The Significance of Frontier in American History*

⁴⁸ « Un regard qui ne peut se comprendre à moins d'être resté jusqu'à cinq heures du matin dans un bar gai dans l'espoir d'avoir une relation sexuelle. » (Je traduis)

publié en 1893, Frédérick Jackson Turner révèle que le mythe de la conquête de l'Ouest prend appui sur des valeurs de respect de la nature, de force, de courage, de loyauté et d'individualisme (cité dans Allen, 2005 :277). Ce sont des valeurs que partage le Caravage qui demeure fidèle à Ranuccio et à Lena et qui peint d'après modèle, une pratique associée au naturalisme. Si le cow-boy peut commettre des gestes violents, ceux-ci ne contreviennent jamais à son code moral. Jarman semble associer le Caravage à ce modèle en l'instituant comme figure exemplaire malgré son caractère imprévisible. Ce faisant, il s'inspire du portrait réalisé par Ottavio Leoni pour caractériser l'apparence du Caravage de maturité interprété par Nigel Terry (Monguilot, 2011). Baglione est quant à lui présenté comme un cliché de l'écrivain moderne par son vêtement et son attitude hautaine (Mota, 2005 : 221-222).

Baglione nous est donc présenté en train d'écrire puis de feuilleter une revue comprenant des illustrations en couleur des œuvres du Caravage. Il se mêle ensuite aux convives de la réception à qui il ne cache pas son dégoût pour l'œuvre du Caravage qu'il juge très mauvaise. Il est finalement montré dans sa baignoire, rédigeant sa vie du Caravage (figure 22). Il est filmé de profil, sa tête est recouverte d'une serviette et une machine à écrire est placée devant sur une tablette. Il rédige alors son texte à voix haute, prononçant les paroles : « It's a conspiracy between Church and gutter. Those who love art must be alerted to this poison that seeps into our Renaissance, as insidious as the dark shadows that permeate his paintings, cloaking his ignorance and depravity⁴⁹ ». Ce monologue s'inspire de la morale du texte original de Baglione sans en reprendre intégralement les phrases. Cette insertion est plutôt curieuse d'abord sur le plan narratif car cette scène isolée ne semble rien apporter à la narration. Le film nous présente en effet la vie personnelle du Caravage en instrumentalisant son art. Ainsi, le réalisateur n'aborde pas les controverses entourant l'œuvre du célèbre artiste, malgré un plan de quelques secondes sur les pieds de la *Mort de la Vierge* qui rappelle les accusations de manquement au décorum de la part de ses biographes. Le critique semble donc vieux jeu, uniquement préoccupé par la théorie de l'art (Ellis, 2009 : 111). La machine à écrire constitue aussi un rappel de la réception de l'œuvre de l'auteur à l'époque moderne

⁴⁹ « C'est une conspiration entre l'Église et la gouttière. Ceux qui aiment l'art doivent être avertis de ce poison qui s'infiltré dans notre Renaissance, aussi insidieux que les ténèbres qui imprègnent ses toiles, voilant son ignorance et sa dépravation. » (Je traduis)

dans laquelle s'inscrit Jarman. Il est notable de rappeler que le cinéaste a lui-même consulté les écrits de Baglione au cours de l'élaboration de son scénario. Il peut donc s'agir de parodier son statut d'auteur et d'en distancier sa propre pratique. Baglione reprend en effet la pose du *Marat assassiné* de Jacques-Louis David peint en 1793 et associé à l'école néo-classique, bien que la buée de l'eau chaude puisse rappeler un espace de sauna (figure 23).⁵⁰ D'une manière rétrospective, cette séquence insiste sur le rôle de Baglione auprès de l'Académie de saint Luc, une institution qui est associée par Jarman à la grande tradition académique française. Il distingue ainsi clairement les idéaux artistiques de Baglione de ceux du Caravage auquel il s'identifie personnellement en tant qu'artiste et homosexuel.

Le récit intègre plusieurs temporalités, celle du Caravage qui sur son lit de mort se rappelle son passé, de même que celle de Jarman qui personnalise son identification au Caravage par l'ajout d'éléments contemporains. Nous apercevons par exemple une calculatrice et une automobile. Des sons de motocyclettes et de train sont également audibles dans certaines séquences. Ces digressions sont désirées et peuvent s'expliquer par une volonté politique de Jarman d'ancrer la conception moderne de l'homosexualité dans un moment historique. Emmanuel Plasseraud explique que : « Pour les cinéastes baroques, l'imaginaire cinématographique ne peut être considérée seulement comme une trace du réel, car l'objectivité photographique est un leurre, et surtout parce que le réel n'est pas accessible en tant que fait pur » (Plasseraud, 2007 : 252). Gilles Deleuze considère ainsi que le baroque ne se réfère pas à une essence, mais bien à une fonction opératoire (rapporté par Holly, 1996 : 97). André Bazin utilise ainsi le terme de symbiose pour définir l'appropriation esthétique du médium pictural par le cinéma (Bazin, 2010 : 188). Derek Jarman incarne ce courant de pensée en ayant recours au procédé de la distanciation tel que théorisé par Bertold Brecht et qui consiste à faire prendre conscience au spectateur de l'artifice de la représentation à laquelle il assiste. L'anachronisme brise donc l'illusion de réalité auquel le médium cinématographique est ontologiquement lié.

⁵⁰ Jarman pastiche également l'*Ophélie* de John Everett Millais en présentant le corps noyé de Lena flottant sur l'eau. Tout comme les autres anachronismes intégrés au récit, ces citations d'œuvres canoniques de l'histoire de l'art visent à déstabiliser le spectateur et installe une ambiguïté narrative qui révèle la complexité de l'œuvre que le spectateur ne doit pas normaliser en fonction des conventions actuelles de représentation. Il peut ainsi s'agir d'un avertissement à ne pas réduire la sexualité des personnages en fonction de stéréotypes car elle s'inscrit dans un temps fictif situé entre deux époques, le passé historique et sa réactualisation dans un temps présent. (cf. Richardson, 2005: 48-49).

Cette utilisation est manifeste dans la scène où Lena est présentée au cardinal Borghèse qui enlève sa fausse moustache. L'acteur révèle ainsi son identité de personnage en brisant le rythme du récit. À travers la figure du Caravage dont la sexualité est provocante et hors norme pour son époque, Jarman vise ainsi à déstabiliser les normes sociales telles que régulées par la société anglaise contemporaine. En révélant l'artifice de sa propre narration, il déconstruit le processus d'appropriation historique auxquelles se réfèrent les autorités politiques en plus de traiter du sujet tabou de l'homosexualité (Tweedie, 2003 : 398)

Cette insertion d'objets de notre époque peut également participer d'une volonté de Jarman d'émuler le processus de création du Caravage qui avait recours à des modèles habillés en costumes contemporains (Ellis, 2009 : 4). Cette pratique était fortement décriée par ses biographes, qui considéraient cette représentation de la réalité vécue comme une perte de la dimension surnaturelle propre à l'imagerie religieuse traditionnelle. Le refus de certaines œuvres du Caravage rappelle également le manque de soutien accordé à Jarman par les institutions culturelles britanniques.

4.2.4 La rédemption du Caravage

Le Caravage ne devient un meurtrier qu'à la toute fin du film, le réalisateur juxtaposant des images du meurtre de Ranuccio à la propre agonie du Caravage qui survient quatre ans après les événements (Jarman, 1987 : 1h18 à 1h26). Jarman travaille toutefois le thème de la souffrance tout au long de son récit, présentant par exemple l'appréhension de Lena qui craint de perdre Ranuccio alors que le Caravage tente de le séduire, tout comme la jalousie des deux hommes lorsqu'elle leur annonce qu'elle est enceinte de Scipione Borghèse. La douleur est donc intériorisée par les personnages et traduite à l'écran par des gros plans des visages qui traduisent leurs émotions. La souffrance physique s'exprime quant à elle dans un contexte ludique, les combats étant perçus comme du divertissement. Une relation érotique est également associée à la violence s'exprimant entre le Caravage et Ranuccio alors qu'ils échangent du sang à deux reprises. Le Caravage est en effet blessé par le couteau de son modèle au cours d'un affrontement qui semble initié par jeu et lui répand son propre sang sur le visage ce qui lie leur relation, utilisant le terme «blood brothers». Il évoque ainsi un sentiment

d'appartenance familial avec celui qui deviendra son amant. Le sang de Ranuccio se répand également sur ses vêtements à la fin du film alors qu'il lui tranche la gorge et qu'il meurt dans ses bras. Nial Richardson a récemment suggéré que ce lien sanguin rappelle l'échange de fluides corporels dans les films pornographiques gais des années 1980 (Richardson, 2005 : 47).

Jarman tend donc à justifier l'homicide par un état de tension psychologique et physique développé par la narration. Il expose le côté humain du Caravage et ne porte pas de jugement sur la gravité du geste posé. De même, il nous présente une image sainte de l'artiste au moment de sa mort en recréant la pose du Christ de la *Déposition* de la Pinacothèque vaticane. Cette comparaison peut être effectuée en regard du rôle de pourvoyeur qu'il endosse dans le récit. Il offre en effet du travail à ses modèles qui se réunissent dans son atelier qui devient un milieu de vie. Il donne également à Lena une robe très luxueuse de même que des boucles d'oreille. Il contribue ainsi au bien-être de son entourage qui prend vie par le biais de sa création. Le Caravage est ainsi comparé moralement au Christ par la générosité dont il fait preuve envers ses prochains de même que par son rôle d'artiste créateur. Cette marque honorifique prend également forme dans le récit par un costume qui évoque le personnage du cow-boy qui peut poser des gestes violents mais dont la morale est inébranlable. Le Caravage de Derek Jarman n'est donc plus un «anti-Michel-Ange» tel que défini par l'historiographie du XVIIe siècle, la caractérisation de l'érotisme et la violence de son œuvre étant mis au service d'un discours plus large sur la formation identitaire homosexuelle qui est ancrée dans un moment historique actualisé d'enjeux contemporains.

5. Conclusion

Nous avons ici souhaité présenter un aperçu de la représentation actuelle du Caravage dans de nombreux domaines d'exploitation, que ce soit par l'organisation d'expositions, sa présence dans la littérature de fiction, de l'utilisation de son image pour promouvoir de lieux touristiques de même que de la mise en marché de produits dérivés. Il a été possible d'établir que la figure du Caravage se transforme considérablement au XXe siècle par le réinvestissement de son corpus et de sa biographie par la communauté

scientifique. Pour comprendre cette construction historiographique, il demeure fondamental d'étudier les facteurs historiques et sociaux qui marquent la réception de l'artiste. Les études de Roberto Longhi et Walter Friedlaender réalisées après la seconde guerre mondiale tendent ainsi à caractériser la marginalisation du Caravage comme un acte révolutionnaire en rupture avec les codes de représentation et les usages sociaux de son époque. Donald Posner et Derek Jarman écrivent quant à eux dans un contexte où la communauté homosexuelle revendique ses droits civiques. Ils considèrent ainsi la formation d'une identité homosexuelle chez l'artiste à partir de la féminisation des figures relevant d'une approche contemporaine des rapports sociaux. Hérétique ou croyant, hétérosexuel ou homosexuel, la vie du Caravage est déconstruite en de multiples facettes qui témoignent des intérêts actuels de la recherche et dont une part ne peut échapper à la spéculation. Le mythe du Caravage demeure toutefois très présent dans la sphère publique. Nous avons par exemple décidé dans le cadre de ce mémoire de réaliser une analyse du film de Derek Jarman car cette œuvre a eu des répercussions médiatiques et qu'elle nous permettait d'observer la réactualisation de stéréotypes du XVIIe siècle. L'influence du Caravage est toutefois omniprésente au cinéma, Mel Gibson ayant reconnu l'influence de son esthétisme dans les prises de vue de *La passion du Christ*, tout comme Martin Scorsese pour *Mean Streets*. Nous aurions également pu porter attention au long-métrage *Le patient anglais*, une production de 1996 inspirée du roman de Michael Ondaatje et mettant en vedette Ralph Fiennes et Juliette Binoche. Le personnage principal s'appelle en effet David Caravaggio. Il est un espion et un voleur qui trouve refuge dans une villa italienne à la fin de la seconde guerre mondiale. Ce protagoniste partage en effet de nombreuses similitudes avec le peintre, ayant été blessé par les nazis tout comme le Caravage par des disciples des chevaliers de Malte à Naples. Il est de plus souffrant d'une dépendance à la morphine et malgré son talent demeure incompris de son époque (Drummond, 2006: 97). Le Caravage est ainsi toujours présent dans la sphère médiatique et l'appropriation de sa biographie demeure tributaire des vies écrites par ses contemporains, de portraits réalisés à diverses époques et de l'interprétation courante des auto-projections.

CONCLUSION

L'intérêt médiatique actuel envers la figure du Caravage confronte l'historien d'art dans sa démarche méthodologique. En effet, doit-on privilégier une analyse uniquement stylistique et iconographique ou doit-on inclure à des fins d'analyse les données biographiques? La communauté scientifique est actuellement partagée sur cette question et adopte des approches variées, que ce soit par exemple un intérêt pour la psychanalyse ou la phénoménologie.

Afin de mieux comprendre les fondements des démarches adoptées, il est nécessaire de reconsidérer la relation de la discipline aux vies d'artistes. Ces écrits constituent des œuvres à part entière qui ne peuvent simplement révéler de l'information factuelle sur le peintre et il est primordial qu'une réflexion sur leur nature littéraire et rhétorique soit poursuivie. La complexité de ces récits réside d'abord dans la notion même de biographie qui vise principalement à illustrer le tempérament et les accomplissements de l'individu. Les anecdotes rapportées sur l'artiste peuvent donc être avérées ou imaginaires, elles s'inscrivent dans le cadre d'un récit porteur d'un idéal artistique qui est traduit au cœur même de la narration.

L'héritage de la littérature antique dans le développement des vies d'artistes à la Renaissance est considérable, notamment par le recours à l'ekphrasis, un procédé rhétorique démontrant au lecteur les intentions de l'artiste. Cette influence est également perceptible dans le contenu des récits dont les *topoi* sont réinterprétés par la culture humaniste ainsi que la forme propre aux ouvrages biographiques. Nous avons eu l'occasion de discuter brièvement de l'implication des peintres et dessinateurs dans le processus de mise en page des volumes, ceux-ci étant invités à concevoir des frontispices et des portraits pour accompagner les vies de personnages célèbres. Les sources d'inspiration sont alors nombreuses pour ces créateurs qui peuvent s'appuyer sur des portraits véhiculés par la numismatique ancienne ainsi que des œuvres d'art du passé comme de leur propre époque. Immergés dans la culture cosmopolite romaine, les artistes du XVIIe siècle avaient l'occasion de côtoyer des monuments datant de l'Empire tout comme des édifices contemporains. Ils ont ainsi l'occasion de s'approprier une riche tradition de portraiture. On constate par exemple l'apparition de portraits en frise sur des

monuments et places publiques à la fin du Trecento. La réalisation d'arbres généalogiques et de portraits familiaux est également une coutume pratiquée par les mécènes fortunés qui désirent affirmer leur statut social.

Les vies du Caravage ont fortement été investies d'une critique naturaliste qui s'inscrit dans le contexte de l'efflorescence de l'Académie de saint Luc à Rome. La volonté de l'élite artistique de réaliser une synthèse de traditions régionales et d'émuler les grands modèles de l'Antiquité et de la Haute Renaissance mène à un rejet partiel de la production caravagesque. On admire en effet son illusionnisme sans considérer qu'il puisse relever d'une démarche intellectuelle, comme si l'esprit du peintre ne réalisait pas de médiation entre la présence de l'objet physique et sa représentation sur la toile. Ses détracteurs relèvent encore son tempérament instable et criminel ce qui influence la caractérisation des épisodes violents de son corpus peint. La réception moderne tend ainsi à rappeler l'expérience de l'homicide de façon indirecte, relevant par exemple le réalisme de la représentation de cadavres tout comme du rendu des armes. Le discours semble alors insister sur le caractère de profanation que prennent ces scènes de martyres destinées à des lieux saints, unissant une critique stylistique à la condamnation du mode de vie du Caravage par la suggestion que son réalisme nie la dimension surnaturelle intrinsèque au traitement de ces sujets.

L'historiographie du XXe siècle tente également de caractériser et de normaliser l'érotisme des tableaux de jeunesse. L'article de Donald Posner publié en 1971 propose en effet de considérer que le Caravage était homosexuel et que ses modèles, de jeunes garçons partiellement dénudés et les lèvres entre-ouvertes, semblent s'offrir aux spectateurs. Il suggère ainsi que ses mécènes partagent les mêmes pulsions, tout particulièrement le cardinal Del Monte qui accueille l'artiste dans sa demeure au début de sa carrière romaine. Cette hypothèse est fortement contestable en regard d'une absence flagrante de preuves mais influence tout de même le discours sur cette production. Il est notable que ce type d'interprétation survienne à un moment d'émancipation de la communauté homosexuelle ce qui conditionne la projection d'une construction identitaire moderne et de ses rapports sociaux sur les œuvres. Cette conception marque ainsi fortement des études subséquentes de ces tableaux de même que la culture populaire.

Le cinéaste Derek Jarman en propose par exemple une réactualisation dans son long-métrage *Caravaggio* de 1986, établissant le Caravage comme une figure transgressive à la sexualité débridée. Dans cette biographie fictive, nous avons observé que le réalisateur sexualise la violence de l'artiste en l'unissant amoureuxment à la victime de son homicide, le jeune Ranuccio Tomassoni. Leur relation est marquée par de nombreux combats au couteau ainsi que des séances de pose, des scènes où s'exprime une tension physique et psychologique entre les personnages. Ils forment finalement un triangle amoureux avec Lena, la conjointe de Ranuccio, une prostituée qui posa pour le Caravage. Bien que cette image du peintre reprenne des clichés biographiques, elle s'éloigne toutefois de la construction identitaire caractérisant les rapports homosexuels au XVIIe siècle.

Nous avons au cours de notre analyse beaucoup insisté sur la figure de Michel-Ange pour plusieurs raisons, notamment par l'influence de son corpus sur la jeune génération de peintres, la place prépondérante que lui accorde Vasari au sein de son récit, le jeu d'émulation sur le nom «Michelangelo» qui est aussi le prénom du Caravage et finalement pour la présomption de son homosexualité. Cette hypothèse est documentée par la poésie de l'artiste qu'il adresse à de jeunes garçons. Il est toutefois souhaitable d'établir une distinction à la Renaissance entre l'expression du désir et l'acte sexuel même. Ces relations entre hommes sont en effet décrites comme chastes par son biographe Condivi. Il semble donc s'agir d'une forme d'échange intellectuel pouvant comporter des relations physiques qui fut normalisée en Italie comme un rite marquant l'atteinte de la maturité de l'individu. Nous nous sommes ici référés aux travaux de Michael Rocke qui a étudié les transcriptions de nombreux procès pour mœurs de l'époque. Il relève entre autres que de nombreux accusés prennent femme à l'âge adulte et fondent des familles ce qui démontre la complexité de ces rapports sociaux et l'écart entretenu avec l'affirmation de l'identité homosexuelle actuelle et de son affirmation dans la sphère publique. Une part de spéculation est donc bien présente dans la volonté d'établir que le Caravage est homosexuel bien que plusieurs études modernes, dont celle de Sydney Freedberg, tendent à s'y référer comme à une donnée objective pour conceptualiser un nouveau rapport du spectateur à l'œuvre et relire sa biographie de manière rétrospective.

Le Caravage est présenté de manière très variée par l'historiographie. Les auto-projections des œuvres narratives peuvent être considérées pour leur fonction dévotionnelle tout comme s'inscrire dans une tradition d'autopromotion de la part de l'artiste. Ces considérations nous ont permis de repenser une tendance à identifier le Caravage au démon par son association à des figures moralement condamnables telles qu'un soldat dans la *Capture du Christ* et *Goliath*. Cette dimension est fortement présente dans la littérature, les vies du Caravage insistant sur la dangerosité de sa personnalité et un écrit de Vincenzo Carducho qui le désigne comme « antéchrist ». Nous avons observé que cette lecture correspond à une tradition de portraiture initiée par Bellori lui-même, représentant le Caravage avec le manche d'une épée à la main. Cette image inspirée d'une gravure d'Ottavio Leoni est largement diffusée en Europe par la popularité du manuscrit et influence la représentation actuelle du peintre dans des œuvres de fiction comme en témoigne l'œuvre de Jarman.

Il est donc nécessaire de considérer l'interaction de multiples facteurs dans l'établissement de l'image médiatique actuelle du Caravage, qu'on pense par exemple à la critique d'art s'opérant au cœur même des récits biographiques du XVII^e siècle, à la présence d'anecdotes factuelles ou fictives et historicisées, à la compréhension de la fonction d'auto-projection et à la caractérisation de la violence dans les œuvres du corpus, de même que de la compréhension de l'érotisme en regard de l'affirmation contemporaine de la sexualité. Par l'écriture de ce mémoire, nous avons souhaité amorcer une réflexion sur l'omniprésence de tous ces éléments dans le discours actuel et les situer dans une culture littéraire en constante mutation et qui prend appui sur les premières biographies du Caravage.

L'artiste est ainsi mis en scène par le discours historiographique. D'abord présenté comme un criminel notoire par Baglione et Bellori, il est considéré révolutionnaire et incompris à la modernité par des historiens d'art qui notent sa marginalisation sociale et le caractère novateur de son style qui diffère de la production romaine de son temps. Les critiques des biographes sur le manquement au décorum de tableaux religieux mènent ainsi à des assomptions d'athéisme et des anecdotes sur des amitiés avec des modèles caractérisent désormais l'érotisme des tableaux de jeunesse et le rapport au spectateur qu'ils impliquent. La vie du Caravage est ainsi investie d'une tradition littéraire et

biographique qui est redéfinie à travers les époques et qui marque tant la représentation du Caravage lui-même, indissociable de ses auto-projections, que la violence et la sexualité du corpus. Les études de cas ici proposées témoignent de cette évolution dans la perception du peintre et permettent de relever les implications méthodologiques inscrites dans le discours de la discipline. Ces récits sont de complexes et précieux objets d'étude qui nous permettent d'appréhender un processus de construction identitaire de l'individu qui caractérise sa personnalité et son œuvre et qui constitue une fiction historicisée transmise à la postérité qui à son tour en récupère et réinterprète constamment le discours.

Pour approfondir la compréhension des biographies du Caravage, une plus grande attention mériterait d'être portée aux récits de Susinno, Van Mander, Sandrart et Mancini. La nature de ces écrits, des témoignages de seconde main, contribue à ce qu'ils soient moins pris en considération que le récit de Baglione ou celui de Bellori dont il s'inspire. Ces textes sont toutefois d'un grand intérêt en ce qu'ils permettent d'appréhender une transformation de la réception de l'œuvre du Caravage au fil du temps. De plus, ils témoignent de la conception de l'artiste en tant qu'individu dans l'imaginaire populaire. Bien que des études aient été dédiées à ces biographes, il serait pertinent d'observer plus précisément la caractérisation du Caravage et son interaction avec le contenu théorique de ces récits.

Au cours de notre analyse, nous avons privilégié l'étude du contenu narratif des vies d'artistes de même que la présentation des ouvrages. Une étude plus approfondie de la construction des phrases, de l'emploi du vocabulaire des biographes de même que des procédés rhétoriques employés par le récit permettrait de situer plus précisément dans l'œuvre de l'auteur la distinction opérée par la biographie du Caravage quant à ses contemporains. Une telle démarche aurait également le mérite d'approfondir la relation aux écrits de l'Antiquité comme des vies d'artistes contemporaines quant au sens propre de la biographie, constitué de faits historiques, et sa dimension figurée par les métaphores et les formules honorifiques propres au genre biographique.

L'obsession biographique actuelle s'impose par la nécessité de prendre en compte les conséquences du meurtre de Tomassoni pour le Caravage. Ce dernier quitte en effet Rome pour Naples, Malte et la Sicile où il a l'occasion de se familiariser avec d'autres

traditions picturales. L'historiographie a ainsi tendance à isoler l'étude des œuvres romaines de celles réalisées en exil. Cette dimension est sous-entendue par les vies de Baglione et de Bellori eux-mêmes dont les récits sont structurés en crescendo, la gravité morale des gestes ne pouvant mener qu'à une mort dans la déchéance. Le Caravage est ainsi défini comme modèle non-exemplaire et un malaise de ses biographes est perceptible dans la présentation d'œuvres à thèmes violents ou mettant en scène la mort. Dans ce contexte, il serait avisé de s'interroger sur les rites et croyances sociales de la société occidentale envers la mort ce qui permettrait une meilleure compréhension du caractère provocateur et scandaleux de la biographie du Caravage. Les travaux de Philippe Ariès sur le sujet pourraient par exemple apporter des pistes de réflexion pertinentes quant aux coutumes de la société italienne du XVIIe siècle qui pourraient être comparées à celles actuellement pratiquées à notre époque et en partie taboues.

La présomption de l'homosexualité du Caravage est finalement une question très complexe qui est trop souvent étudiée en relation à une formation identitaire et sociale définie à la modernité. Les études de Dominique Fernandez et Michael Rocke démontrent qu'à l'Antiquité ces rapports entre hommes sont codifiés comme un rite initiatique marquant le passage à l'âge adulte. Les mentalités se transforment toutefois au XVe siècle et se traduisent dans la sphère civile par l'imposition de lois marginalisant la sodomie. Quel fut l'impact de ces changements sociaux dans l'écriture des biographies de l'époque ? Les anecdotes rapportées sur la relation du Caravage à ses modèles et amis sont-elles originales ou communes dans la littérature du temps ? Les biographies mériteraient ainsi d'être reconsidérées à la lumière des « queer studies », une approche interdisciplinaire étant ici souhaitable dans l'appréhension d'une affirmation sociale encore incomprise et déterminant le corpus de jeunesse de l'artiste.

BIBLIOGRAPHIE

- ALLEN, Christopher (2008). « Caravaggio's Complexion : The Humoral Characterization of Artists in the Early Modern Period », *Intellectual History Review*, Vol. 18, no.1, p.61-74.
- ALLEN, Michael (2005). « "I Just Want to Be a Cosmic Cowboy" : Hippies, Cowboy Code, and the Culture of a Counterculture », *The Western Historical Quarterly*, Vol.36, no.3, p.275-299.
- ALPERS, Svetlana (1960). « Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's lives », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 23, no. 3, p.190-215.
- AMIC, Sylvain (dir.) (2012). *Bohèmes : de Léonard de Vinci à Picasso*, Catalogue d'exposition, 26 sept. 2012-14 janv. 2013 / 6 fév.-5 mai 2013, Grand Palais et Fundación Mapfre, Paris : Réunion des Musées Nationaux.
- ASKEW, Pamela. (1990). *Caravaggio's Death of the Virgin*, Princeton, N.J-Oxford : Princeton University.
- BAGLIONE, Giovanni (1642). *Le vite de' pittori, scultori et architetti : dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a'tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Rome : Nella stamperia d'Andrea Fei. The Getty Research Institute, En ligne, http://archive.org/details/gri_vitedepittor00bagl. Consulté le 12 juillet 2013.
- BAL, Mieke (1999). *Quoting Caravaggio : Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago: University of Chicago.
- BAROLSKY, Paul (1996). « Art History as Fiction », *Artibus et Historiae*, Vol.17, no.34, p.9-17.
- BAROLSKY, Paul (1999). « Vasari and Historical Imagination », *Word & Image*, Vol.15, no.3, p.286-291.
- BARTUSCHAT, Johannes (2002). « Les vies d'artistes avant Vasari : sur les origines d'un genre », *Chroniques italiennes*, no.1, Université de la Sorbonne Nouvelle, [En ligne], <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/numeros/Web1.html>. Consulté le 12 mars 2013.
- BAZIN, André (2010). « Peinture et cinéma », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris : Cerf, p.187-202. [Recueil d'articles publiés entre 1958 et 1962]
- BELL, Janice et Thomas WILLETTE (dir.) (2002). *Art History in the Age of Bellori : Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome*, Cambridge : Cambridge University.
- BELLORI, Giovan Pietro (1976). *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Turin : Einaudi. [1672]
- BELLORI, Giovan Pietro (1991). *Vie du Caravage*, Paris : Promeneur. [Extraits des *Vies de peintres, sculpteurs et architectes modernes* publiées en 1672].
- BENJAMIN, Walter (2003). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Allia : Paris. [1955]
- BERNE-JOFFROY, André (1999). *Le dossier Caravage : psychologie des attributions et psychologie de l'art*, Paris : Flammarion. [1959]
- BERSANI, Leo et Ulysse DUTOIT (2002). *Les secrets du Caravage*, Paris : EPEL.
- BONFAIT, Olivier (2002). *L'idéal classique : les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori*, Paris : Somogy.
- BONFAIT, Olivier (2012). *Après Caravage : une peinture caravagesque ?*, Malakoff : Hazan.
- BOWNESS, Alan (2011). *Les conditions du succès : comment l'artiste moderne devient-il célèbre ?*, Paris : Allia. [1989]

- BROWN, Beverly Louise (dir.) (2001). « The Black Wings of Envy : Competition, Rivalry, Paragone », *The genius of Rome*, Catalogue d'exposition, 20 janv.-16 avril / mai-août 2001, Royal Academy of Arts et Palazzo Venezia, Londres : Royal Academy of Arts.
- BURY, Michael (2001). *The Print in Italy, 1550-1620*, London : British Museum.
- CADY, Joseph (1992). « 'Masculine love', Renaissance Writing, and the 'New Invention' of Homosexuality », *Homosexuality in Renaissance and Enlightenment England*, Claude J. Summers (dir.), New York-London-Norwood : Haworth, p.9-40.
- CARERI, Giovanni (1997). « Giovanni Bellori, la critique dans la description au XVIIe siècle », Larys Frogier et Jean-Marc Poinot (dir.), *Archives de la critique d'art*. Actes du colloque organisé à l'Université Rennes 2 Haute-Bretagne, 3 décembre 1994, Châteaugiron : Les auteurs & les Archives de la critique d'art.
- CARRIER, David (1987). « Caravaggio and his Interpreters », *Word & Image*, Vol. 3, no.1, p.31-73.
- CHASTEL, André (1978). « Le problème de Caravage », *Fables, formes, figures*, volume 2, Paris : Flammarion, chap.45 : p.171-187.
- CHORPENNING, Joseph (1987). « Another Look at Caravaggio and Religion », *Artibus et Historiae*, Vol.8, no.16, p.149-168.
- CHRISTIANSEN, Keith (1995). *Le Caravage et "l'esempio davanti del naturale"*, Paris : Gérard Monfort.
- CLIFTON, James (1996). « Vasari on Competition », *The Sixteenth Century Journal*, Vol.27, no.1, p.23-41.
- CLIFTON, James (2011). « The Face of a Fiend: Convulsion, Inversion, and the Horror of the Disempowered Body », *Oxford Art Journal*, Vol. 34, no.3, p.373-392.
- COTENSIN, Ismène (2006). *L'héritage littéraire de Giorgio Vasari au XVIIe siècle à Rome : Giovanni Baglione, Giovanni Battista Passeri et Giovanni Pietro Bellori*, Thèse, Lyon : Université Jean Moulin, En ligne, http://theses.univ-lyon3.fr/documents/lyon3/2006/cotensin_i#p=1&a=TH.1.
- COTENSIN, Ismène (2012). « Violence, crimes et châtements dans les Vite des successeurs romains de Giorgio Vasari », *Art et violence : Vies d'artistes entre XVIe et XVIIIe siècles, Italie, France, Angleterre*. Actes du colloque organisé à la Sorbonne-Nouvelle Paris 3. 9-11 décembre 2010, Paris : Desjonquères.
- COUËTOUX, Sophie (1996). « Effets d'affects : le Caravage dans les textes du XVIIe siècle », *Histoire de l'art*, No.35-36, p.39-46.
- CRUXÈN, Orlando (2005). *Léonard de Vinci avec le Caravage : hommage à la sublimation et à la création*, Paris : Harmattan.
- CURTIUS, Ernst Robert (1986). *La littérature européenne*, Paris : Presses universitaires de France. [1956]
- DANIELSSON, Arne (2000). « The Confession of a Homicide ? », *Konsthistorisk tidskrift / Journal of Art History*, Vol.69, no.3-4, p.220-225.
- DE GIORGIO, Cynthia et Keith SCIBERRAS (dir.). *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, Valletta : Midsea Books.
- DELBEKE, Maarten, Evonne LEVY et Steven F. OSTROW (dir.) (2007). *Bernini's Biographies: Critical Essays*, University Park : Penn State University.
- DELON, Michel (1995). « Souffrance et beauté. La légende de Michel-Ange assassin », *La quête du bonheur et l'expression de la douleur dans la littérature et la pensée françaises*, Carminella Biondi, Corrado Rosso et al. (dir.), Genève : Droz.

- DEMPSEY, Charles (2000). *Annibale Caracci and the Beginnings of Baroque Style*, Fiesole : Edizione Cadmo.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1994). « Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari : la légende du portrait sur le vif », *Mélanges de l'École française de Rome, Italie et Méditerranée*, Vol.106, no.2, p.383-432.
- DONAHUE, Kenneth (1945). «The Ingenious Bellori», *Marsyas*, Vol.3, p.107-138.
- DRUMMOND, Kent (2006). «The Migration of Art from Museum to Market : Consuming Caravaggio», *Marketing Theory*, Vol.6, no.1, p.85-105.
- DUBOIS, Claude-Gilbert (2001). «L'individu comme moteur historiographique : formes de la biographie dans la période 1560-1600», *Nouvelle Revue du XVIIe Siècle*, Vol.19, no.1, p.83-105.
- EBERT-SCHIFFERER, Sybille (2009). *Caravage*, Paris : Hazan.
- EICHEL-LOJKINE, Patricia (2001). *Le Siècle des grands hommes. Les recueils de Vies d'hommes illustres avec portraits du XVIIe siècle*, Louvain : Peeters.
- EISLER, Colin (1987). «Every Artist Paints Himself: Art History as Biography and Autobiography», *Social Research*, Vol.54, no.1, p.73-99.
- ELLIS, Jim (2009). *Derek Jarman's Angelic Conversations*, Minneapolis : University of Minnesota.
- EMISON, Patricia (2004). *Creating the Divine Artist : From Dante to Michelangelo*, Leiden-Boston : Brill.
- ENGGASS, Catherine (1968). *The lives of Annibale & Agostino Carracci*, London : Pennsylvania State University.
- FERNANDEZ, Dominique (2002). *A Hidden Love : Art and Sexuality*, Munich : Prestel.
- FOWLER, Douglas (1991). «Narrate and Describe : The Problem of Ekphrasis», *The Journal of Roman Studies*, Vol.81, p.25-35.
- FREEDBERG, Sydney (1993). *Autour de 1600, une révolution dans la peinture italienne*, Paris : Gallimard.
- FRIED, Michael (1997). « Thoughts on Caravaggio », *Critical Inquiry*, Vol.24, no.1, p.13-56.
- FRIEDLAENDER, Walter (1955). *Caravaggio Studies*, Princeton: Princeton University.
- FUMAROLI, Marc et Jeanne FERGUSON (1987). « From "Lives" to Biography : the Twilight of Parnassus », *Diogenes*, Vol.35, no.1, p.1-27.
- GARDNER, James (1985). «Is Caravaggio our Contemporary ?», *Commentary*, Vol.79, no.6, p.55-61.
- GILBERT, Creighton (1995). *Caravaggio and his Two Cardinals*, University Park : Pennsylvania State University.
- GOFFEN, Rona (2004). *Renaissance Rivals : Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, New Haven-London : Yale University.
- GOLDSTEIN, Carl (1998). *Visual Fact over Verbal Fiction : A Study of the Carracci and the Criticism, Theory, and Practice of Art in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge : Cambridge University.
- GOMBRICH, Ernst (1983). «La psychanalyse et l'histoire de l'art», *L'écologie des images*, Paris : Flammarion, p.45-79.
- GOTLIEB, Marc (2002). «The Painter's Secret : Invention and Rivalry from Vasari to Balzac», *The Art Bulletin*, Vol.84, no.3, p.469-490.
- GRAHAM-DIXON, Andrew (2010). *Caravaggio: a Life Sacred and Profane*, London: Allen Lane.

- GREGORY, Sharon (2011). «Caravaggio and Vasari's *Lives*», *Artibus et Historiae*, Vol.32, no.64, p.167-191.
- GREGORY, Sharon (2012). «Vasari and the Illustrated Book», *Vasari and the Renaissance Print*, Farnham-Burlington: Ashgate, p.63-131.
- GUERCIO, Gabriele (2009). «Vasari's *Lives* and the Dialectic of the Model» *Art as Existence : the Artist's Monograph and its Project*, Cambridge : Massachusetts Institute of Technology, p. 24-34.
- HAMMILL, Graham (2000). *Sexuality and Form : Caravaggio, Marlowe, and Bacon*, Chicago : University of Chicago.
- HASKELL, Francis (1959). «The Market for Italian Art in the 17th Century», *Past & Present*, no.15, p.48-59.
- HASKELL, Francis (1989). *De l'art du goût, jadis et naguère*, Paris : Gallimard.
- HASKELL, Francis (1993). *La norme et le caprice : redécouvertes en art : aspects du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, Paris : Flammarion.
- HASKELL, Francis (2001). «Réorientation du goût à Florence et à Paris», *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, No.72, p.5-16.
- HANSMANN, Martina (1996). ««Vive *immagine celebri*» : le choix du peintre et de ses œuvres dans les *Vite* de Giovanni Pietro Bellori», Matthias Waschek (dir.), *Actes du colloque Les 'vies' d'artistes*, Musée du Louvre, 1-2 octobre, 1993, Paris : École nationale supérieure des beaux-arts.
- HEINICH, Nathalie (1996). *Être artiste : les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris : Klincksieck.
- HERRMANN FIORE, Kristina (1995). «Caravaggio's *Taking of Christ* and Dürer's Woodcut of 1509», *The Burlington Magazine*, Vol.137, no.1102, p.24-27.
- HIBBARD, Howard (1983). *Caravaggio*, London: Thames and Hudson.
- HOCHMANN, Michel (1988). «Les annotations marginales de Federico Zucaro à un exemplaire des «*Vies*» de Vasari. La réaction anti-vasarienne à la fin du XVI^e siècle», *Revue de l'Art*, no.80, p.64-71.
- HOLLY, Michael (1996). *Past Looking*, Ithaca : Cornell University.
- JONES, Pamela (1988). «Federico Borromeo as a Patron of Landscapes and Still Lifes : Christian Optimism in Italy, ca. 1600», *The Art Bulletin*, Vol. 70, no. 2, p. 261-272.
- KEMP, Martin (1976). «'Ogni dipintore dipinge se': a Neo-Platonic Echo in Leonardo's Art Theory», Cecil H. Clough (dir.), *Cultural Aspects of the Italian Renaissance: Essays in Honour of Paul Oskar*, New York : Manchester University, p.311-323.
- KEMP, Martin (1992). *Lust for Life : Some Thoughts on the Reconstruction of Artists' Lives in Fact and Fiction. L'Art et les revolutions, XXVIIe congrès international de l'Histoire de l'Art*, vol VII, 1-7 septembre 1989, Strasbourg : Société alsacienne pour le développement de l'histoire de l'art.
- KINGTON, Tom (2010). «The Mystery of Caravaggio's Death Solved at Last – Painting Killed Him», *The Guardian*, En ligne, <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2010/jun/16/caravaggio-italy-remains-ravenna-art>. Consulté le 16 juillet 2013.
- KLIBANSKY, Raymond, Erwin PANOFSKY et Fritz Saxl (1989). *Saturne et la Mélancolie*, Paris : Gallimard. [1964].
- KRIS, Ernst et Otto KURTZ (1987). *L'image de l'artiste : légende, mythe et magie : un essai historique*, Paris : Rivages. [1934]

- KONECNY, Lubomir (2003). «Caravaggio's "Self-Portrait" by Ribera», *The Art Bulletin*, Vol.85, no.2, p.406.
- LADIS, Andrew (2008). *Victims & Villains in Vasari's Lives*, Chapel Hill : University of North Carolina.
- LAMOUREUX, Johanne (1998). « La mort de l'artiste et la naissance d'un genre », *Images de l'artiste*, Pascal Griener et Peter Johannes Schneemann (dir.), Actes du colloque du Comité International d'Histoire de l'Art organisé à Lausanne, 9-12 juin 1994, Berne : Peter Lang.
- LANGDON, Helen (1998). *Caravaggio: a Life*, London: Chatto & Windus.
- LANGDON, Helen (2005). *The Lives of Caravaggio : Mancini, Baglione, Bellori*, Athènes : Pallas. [Extraits tirés de publications du XVIIe siècle].
- LEFKOWITZ, Mary (1983). «Patterns of Fiction in Ancient Biography», *The American Scholar*, Vol.52, no.2, p.205-218.
- LEWIS, Charles (1986). « Caravaggio's Imagery of Death and Allusion», *American Imago*, Vol.43, no.3, p.261-272.
- LIVIA SPARTI, Donatella (2001). «Giovan Pietro Bellori and Annibale Carracci's Self-Portraits. From the "Vite" to the Artist's Funerary Monument», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Vol.45, no.1, p.60-101.
- LOIRE, Stéphane et Arnaud DE BREJON (1990). *Caravage, La mort de la Vierge: une madone sans dignité*, Paris : A. Biro.
- LONGHI, Roberto (2004). *Le Caravage*, Paris : Regard. [1952],
- LHOTE, Jean-François (1987). « Les Vite de 1672 de Bellori : hypothèses de reconstitution du programme iconographique et théorique », *RACAR*, Vol.14, no.1-2, p.75-89.
- MACRAE, Desmond (1964). «Observations on the Sword in Caravaggio», *The Burlington Magazine*, Vol.106, no.738, p.412-416.
- MARIN, Louis (1977). *Détruire la peinture*, Paris : Galilée.
- MARKOVA, Victoria (2012). «Tommaso Salini, between Baglione and Caravaggio», *Caravaggio's Rome 1600-1630 : Essays*, Rossella Vodret (dir.), Catalogue d'exposition, 16 novembre 2011-5 février 2012, Museo Nazionale di Palazzo Venezia Saloni Monumentali, Rome : Skira, p.171-181.
- MARTIN, Erin (1999). «Caravaggio and Eighteenth-Century France», *The Influence of Caravaggio on Jacques-Louis David's Development of French Neoclassical Painting*, Maîtrise, Athens : Colorado State University, p.12-33.
- MAYER, Thomas et D.R. Woolf (dir.) (1995). *The Rhetorics of Life-Writing in Early Modern Europe : Forms of Biography from Cassandra Fedele to Louis XIV*, Ann Arbor : University of Michigan.
- MCGRATH, Thomas (2003). «Facing the Text : Author Portraits in Florentine Printed Books, 1545-1585», *Word & Image*, Vol. 19, no.1-2, p.74-85.
- MELLER, Peter (1963). «Physiognomical Theory in Renaissance Heroic Portraits», *Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of History of Art*, Princeton : Princeton University, p.53-69.
- MICHEL, Christian (1998). «De l'Ekphrasis à la description analytique : Histoire et surface du tableau chez les théoriciens de la France de Louis XIV», Roland Recht (dir.), *Le texte de l'œuvre d'art : la description*, Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg.

- MICHEL, Régis (1985). «L'illusion biographique. Psychanalyse et histoire de l'art : un exemple d'obstacle épistémologique», *Problèmes & méthodes de la biographie*, Actes du colloque organisé à la Sorbonne, 3-4 mai 1985, Paris : Publications de la Sorbonne, p.51-60.
- MILNER, Max (1991). «L'artiste comme personnage fantastique», René Démoris (dir.), *L'artiste en représentation*, Actes du colloque organisé à l'Université de la Sorbonne nouvelle, 16-17 avril 1991, Paris : Desjonquères.
- MONGUILOT BENZAL, Félix (2011). «Caravaggio, the Damned Painter : Biographical Sources and Interpretations of his Life in the History of Cinema», En ligne, <http://nga.academia.edu/FelixMonguilot>. Consulté le 16 juillet 2013.
- MOTA, Miguel (2005). «Derek Jarman's Caravaggio : The Screenplay as Book», *Criticism*, Vol.47, no.2, p.215-231.
- NAHM, Milton (1947). «The Theological Background of the Theory of the Artist as Creator», *Journal of the History of Ideas*, Vol.3, no.3, p.363-372.
- OLSON, Todd (2005). «Caravaggio's Coroner : Forensic Medicine in Giulio Mancini's Art Criticism», *Oxford Art Journal*, Vol. 28, no.1, p.83-98.
- OLSON, Todd (2011). «Caravaggio's Dispossession and Defamation», Gail Feigenbaum et Sybille Ebert-Schifferer, *Sacred Possessions : Collecting Italian Religious Art, 1500-1900*, Los Angeles : Getty.
- PANVERT, Christian (2013). «Loches défend ses deux Caravage», *La Presse*, En ligne, <http://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/201305/02/01-4646893-loches-defend-ses-deux-caravage.php>. Consulté le 16 juillet 2013.
- PEPPER, Stephen (1971). «Caravaggio and Guido Reni : Contrast in Attitudes», *The Art Quarterly*, Vol.34, no.3, p.325-344.
- PERICOLO, Lorenzo (2011). *Caravaggio and Pictorial Narrative : Dislocating the 'Istoria' in Early Modern Painting*, London : Harvey Miller.
- PERINI, Giovanna (1990). «Biographical Anecdotes and Historical Truth : An Example from Malvasia's "Life of Guido Reni"», *Studi secenteschi*, Vol.31, p.149-160.
- PESTILLI, Livio (2010). «Bellori's 'Old Lady' : on Informed Versus Uninformed Criticism», *Word & Image*, Vol. 26, no.4, p.393-399.
- PETTERSSON, Lennart (2011). «Historiography as a Marker of Current Paradigms», Actes du colloque *Current Issues in European Cultural Studies*, Advanced Cultural Studies Institute of Sweden, Norrköping, 15-17 juin 2011, [En ligne], <http://www.ep.liu.se/ecp/062/061/ecp11062061.pdf>. Consulté le 9 juin 2012.
- PINARD, Marie-Josée (1996). *La persona du Caravage : mise en relation des caractérisations de l'artiste à travers sa réception critique*, Mémoire, Montréal : Université de Montréal.
- PLASSERAUD, Emmanuel (2007). *Cinéma et imaginaire baroque*, Villeneuve d'Asq : Septentrion.
- POSÈQ, Avigor (1998). «Caravaggio and the Antique», *Artibus et Historiae*, Vol.11, no.21, p.147-167.
- POSNER, Donald (1971). «Caravaggio's Homo-Erotic Early Works», *Art Quarterly*, No. 34, p.301-324.
- POVOLEDO, Elisabetta (2010). «Unearthing Doubts About Caravaggio Remains», *The New York Times*, En ligne, http://www.nytimes.com/2010/07/05/world/europe/05italy.html?pagewanted=all&_r=0. Consulté le 16 juillet 2013.
- PUGLISI, Catherine (2005). *Caravage*, Londres/Paris : Phaidon.

- PUTTFARKEN, Thomas (1998). « Caravaggio's *Story of St. Mathew* : A Challenge to the Conventions of Painting», *Art History*, Vol. 21, no. 2, p.163-181.
- RABEN, Hans (2006). «Bellori's Art. The Taste and Distaste of a Seventeenth-Century Art Critic in Rome», *Simiolus : Netherlands Quarterly for History of Art*, Vol.32, no.2, p.126-146.
- RAYSIDE, David (1992). «Homophobia, Class and Party in England», *Canadian Journal of Political Science*, Vol.25, no.1, p.121-149.
- REJAIE, Azar (2009). «Recognizing Vasari's Legacy on the Study of Self-Portraiture», *Word & Image*, Vol.25, no.4, p.353-362.
- RIBOUILLAULT, Denis (2009). «Flâneurs et regardeurs dans la peinture», A.L Imbert (dir.), *Actes du colloque international*, juin 2009, Paris : Presses Universitaires de la Sorbonne. [à paraître].
- RICHARDSON, Niall (2005). «Queering a Gay Cliché : The Rough Trade / Sugar Daddy Relationship in Derek Jarman's Caravaggio», *Paragraph*, Vol.28, no.3, p.36-53.
- ROCKE, Michael (2002). «Gender and Sexual Culture in Renaissance Italy», *The Italian Renaissance : the Essential Readings*, Paula Findlen (dir.), Malden : Blackwell.
- ROGERS, Holly (2008). «Audio-Visual Biography : The collaboration of Music and Image in Derek Jarman's Caravaggio», *Journal of Musicological Research*, Vol.27, p.1-35.
- RUBIN, Patricia (1995). *Giorgio Vasari : Art and History*, New Haven : Yale University.
- ROBB, Peter. (2000). *M : the Man who Became Caravaggio*, New York: Henry Holt.
- SAPIR, Itay (2005). « L'art, transmission d'un savoir ? Réflexions sur deux moments de transition», *Images Re-Vues*, [En ligne], <http://imagesrevues.revues.org/321>. Consulté le 25 juin 2012.
- SAPIR, Itay (2005-2006). «The Destruction of Painting : an Art History for Art that resists History», *Leitmotiv*, no.5, p.67-75, [En ligne], <http://www.ledonline.it/leitmotiv/>. Consulté le 25 juin 2012.
- SAPIR, Itay (2012). *Ténèbres sans leçons : esthétique et épistémologie de la peinture ténébriste romaine 1595-1610*, Berne : Peter Lang.
- SASLOW, James (1988). « 'A Veil of Ice Between my Heart and the Fire' : Michelangelo's Sexual Identity and Early Modern Constructs of Homosexuality», *Genders*, no.2, 1988, p.77-90.
- SAUNDERS, Keeley (2012). « Caravaggio's Cinematic Painting : Fictionalising Art and Biography in the Artist Biopic», *Media, Communication and Cultural Studies Association Journal*, Vol.5, no.3, [En ligne], <http://ojs.meccsa.org.uk/index.php/netknow/article/view/282>. Consulté le 24 février 2013.
- SCHNEIDERS ADAMS, Laurie (1976). «Donatello and Caravaggio : the Iconography of Decapitation», *American Imago*, Vol. 33, no.1, p.76-91.
- SCHNEIDER ADAMS, Laurie (1993). «Psychobiography : Caravaggio, Artemisia, Brancusi», *Art and Psychoanalysis*, New York : IconEditions, p.291-323.
- SMITH O'NEIL, Maryvelma (2002). *Giovanni Baglione : Artistic Reputation in Baroque Rome*, New York : Cambridge University.
- SOHM, Philip (2002). « Caravaggio's Deaths», *The Art Bulletin*, Vol. 84, no.3, p.449-448.
- SOUSSLOFF, Catherine (1990). « Lives of Poets and Artists in the Renaissance», *Word and Image*, Vol. 6, no.2, p.154-162.
- SPEAR, Richard. (1975). *Caravaggio and his followers*, New York: Harper & Row.

- SPEAR, Richard (2010). «Caravaggiomania», *Art in America*, [En ligne], www.artinamericamagazine.com/features/caravaggiomania/. Consulté le 6 décembre 2011.
- SPIKE, John. Thomas. (2001). *Caravaggio*, New York-London : Abbeville.
- STANLEY, Nick (2007). «Derek Jarman : An Art Educator for Our Times ?», *International Journal of Art & Design Education*, Vol.26, no.1, p.108-118.
- STEINBERG, Leo (1959). «Observations in the Cesari Chapel», *The Art Bulletin*, Vol. 41, no.2, p.183-190.
- STEINBERG, Leo (1975). «Michelangelo's *Last Judgement* as Merciful Heresy», *Art in America*, Vol.63, p.49-63.
- STELLA, Frank (1986). *Working Space*, Cambridge-London : Harvard. En ligne, <http://www.columbia.edu/itc/architecture/ockman/pdfs/week2/stella.pdf>. Consulté le 15 juillet 2013.
- STOICHITA, Victoria (1996). *The Self-Aware Image : An Insight into Early Modern Meta-Painting*, New York : Cambridge University Press.
- STONE, David (2012). «Signature Killer: Caravaggio and the Poetics of Blood», *The Art Bulletin*, Vol.94, no.4, p.572-593.
- STRINATI, Claudio (dir.) (2010). *Caravaggio*, Catalogue d'exposition, Scuderie del Quirinale, 20 février - 13 juin 2010, Milan : Skira.
- SUMMERS, David (1989). «The Union of Image and Artist as an Aesthetic Ideal in Renaissance Art», *Artibus et Historiae*, Vol. 10, no. 20, p.15-31.
- TERRONE, Patrice (2006). «Portraits d'un inconnu illustre : Biographies fictives du Caravage», *Recherches & Travaux*, no.68, [En ligne], <http://recherchestravaux.revues.org/index132.html>. Consulté le 31 août 2012.
- THUILLIER, Jacques (1957). «Polémiques autour de Michel-Ange au XVIIe siècle», *XVIIe Siècle*, nos.36-37, p.353-391.
- TWEEDIE, James (2003). «The Suspended Spectacle of History : the Tableau Vivant in Derek Jarman's *Caravaggio*», *Screen*, Vol.44, no.4, p.379-403.
- VASARI, Giorgio (1568). *Le vite de' piv eccellenti pittori, scvltori, et architettori*, Florence : Giunti. The Getty Research Institute, En ligne, <http://archive.org/details/levitedepiveccel01vasa>. Consulté le 12 juillet 2013.
- VARRIANO, John (1999). «Caravaggio and Violence», [En ligne], *Storia dell'arte*, no.97, p.317-332. Dans *Art Full Text*, http://web.ebscohost.com/ehost/detail?vid=3&sid=0aef3147-a67f-4f52-9af1-cb040be905dc%40sessionmgr14&hid=20&bdata=Jmxhbm9ZnImc210ZT1laG9zdC1saXZl#db=aft&AN=5_5789162. Consulté le 12 avril 2013.
- VON LATES, Adrienne (1995). «Caravaggio's Peaches and Academic Puns», *World & Image*, Vol. 11, no.1, p.55-60.
- WANG, Aileen June (2004). «Michelangelo's Signature», *The Sixteenth Century Journal*, Vol.35, no.2, p.447-473.
- WARWICK, Genevieve (dir.) (2006). *Caravaggio : Realism, Rebellion, Reception*, Newark : University of Delaware.
- WIELER, Joachim (2009). «Walter Friedländer (1891-1984) : Between Social Democracy and Social Darwinism», *Social Work and Society International Journal Online Journal*, En ligne, <http://www.socwork.net/sws/article/view/81/340>. Consulté le 15 juillet 2013.

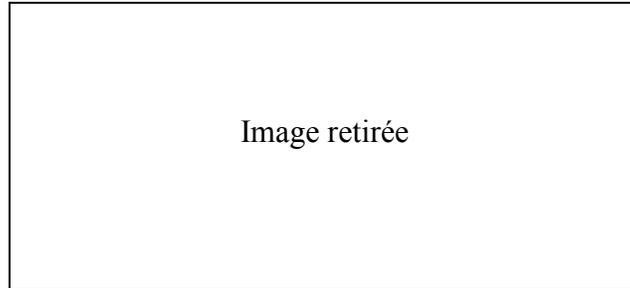
- WILLIAMS, Robert (2007). «The Artist as Worker in Sixteenth-Century Italy», Julian Brooks (dir.), *Taddeo and Federico Zuccaro : artist-brothers in Renaissance Rome*, Los Angeles : J. Paul Getty Museum.
- WHITFIELD, Clovis (2011). « Del Monte's 'dipinti privati' and his Camerino on the Pincio », *Caravaggio's Eye*, Londres : Paul Holberton, p.143-173.
- WITTKOWER, Rudolf et Margot (2000). *Les Enfants de Saturne : psychologie et comportement des artistes, de l'Antiquité à la Révolution française*, Paris : Macula. [1963]
- WOOD, Jeremy (1988). «Cannibalized Prints and Early Art History : Vasari, Bellori and Fréart de Chambray on Raphael», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol.51, p.210-220.
- WOODALL, Joanna (2005). «'Every Painter Paints Himself' : Self-Portraiture and Creativity», Anthony Bond et Joanna Woodall (dir.), *Self-portrait, Renaissance to Contemporary*, London : National Portrait Gallery, p. 17-29.
- ZÖLLNER, Frank (1992). 'Ogni pittore dipinge se'. *Leonardo da Vinci and the Automimesis*, Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, [En ligne], <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2006/161/>. Consulté le 9 juin 2012.

FILMOGRAPHIE

- Caravaggio* (1986). Réalisateur Derek Jarman, Royaume-Uni : Zeitgeist Fims, DVD, Widescreen Anamorphic, couleur, 90 min.

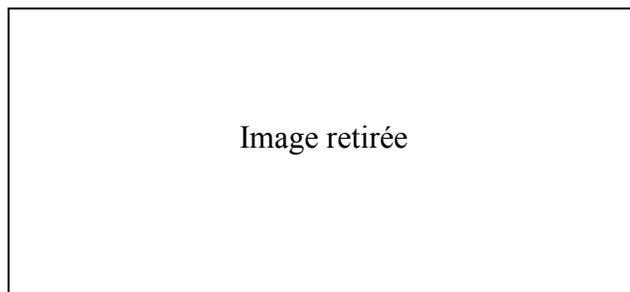
ANNEXE : ILLUSTRATIONS

Fig. 1



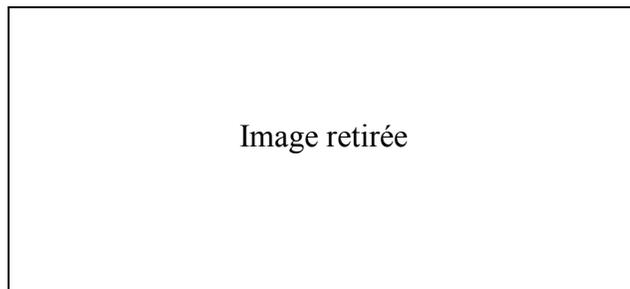
Giovanni Baglione
L'Amour divin et l'amour profane, 1602-1603
Huile sur toile, 179 x 118 cm
Staatliche Museen, Berlin

Fig. 2



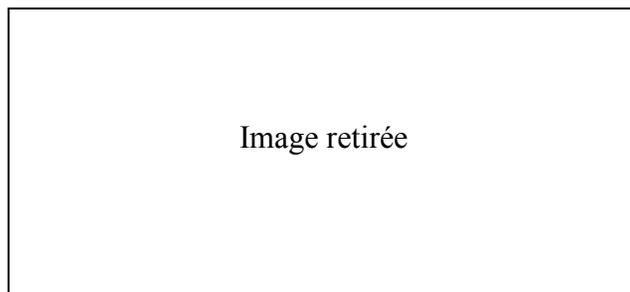
Le Caravage
Amour vainqueur, vers 1601-1602
Huile sur toile, 154 x 110 cm
Gemäldegalerie, Berlin

Fig. 3



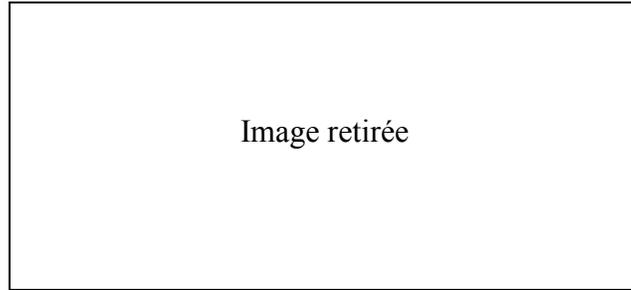
Ottavio Leoni
Portrait du Caravage, vers 1621
Craie colorée sur papier, 23 x 16 cm
Biblioteca Marucelliana, Florence

Fig. 4



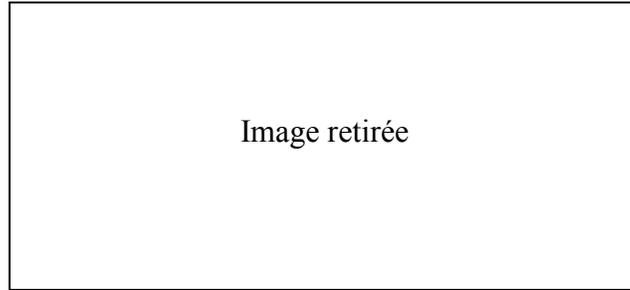
Portrait du Caravage d'après Bellori
Tiré de son ouvrage *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*
Édition de 1672, Mascardi

Fig. 5



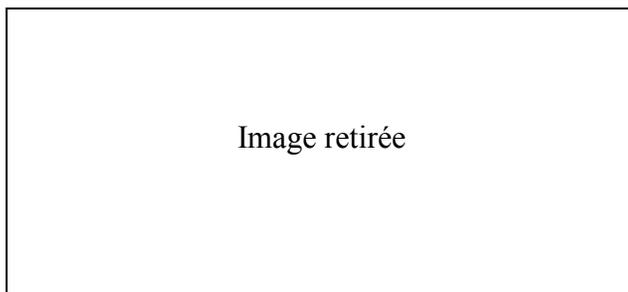
Portrait d'Andrea del Castagno d'après Vasari
Tiré de son ouvrage *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori*
Édition de 1568, Giunti

Fig. 6



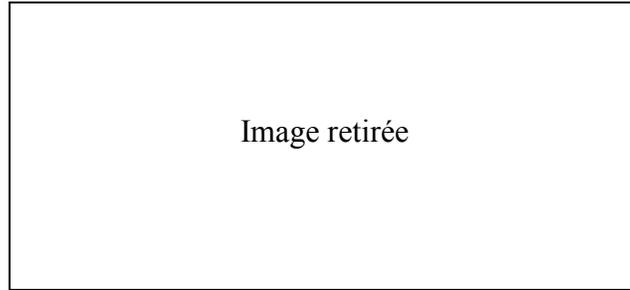
Allégorie de Praxis d'après Bellori
Tirée de son ouvrage *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*
Édition de 1672, Mascardi

Fig. 7



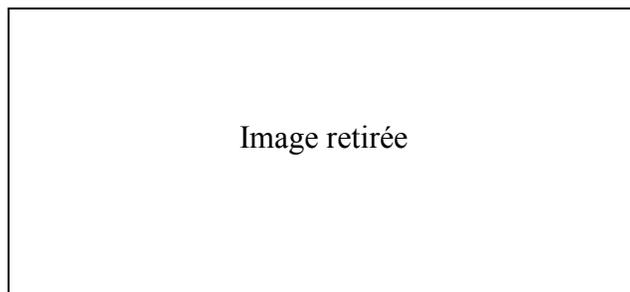
Simon Thomassin
Le songe de Caravage, Non daté
Eau-forte, burin, 22.8 x 13.5 cm
Imprimerie royale, Cabinet Crozat
National Gallery of Art, Washington

Fig. 8



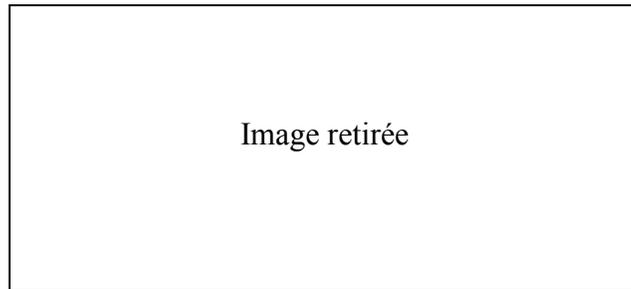
Frans Hals
Jeune homme avec un crâne, vers 1626-1628
Huile sur toile, 92.2 x 80.8 cm
National Gallery, Londres

Fig. 9



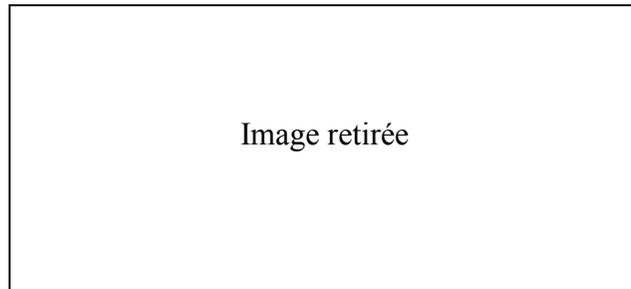
Paul Delaroche
Hémicycle (deuxième section de l'oeuvre), 1841-1842
Peinture à l'huile, 27 mètres (murale complète)
École des Beaux-Arts, Paris

Fig. 10



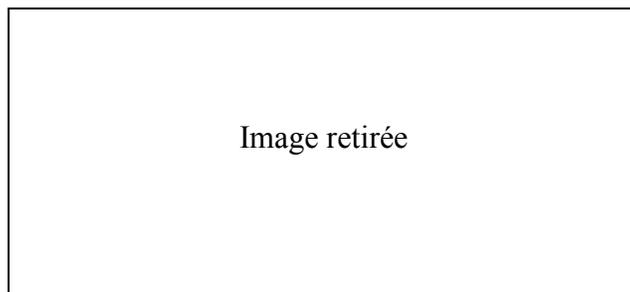
Le Caravage
La capture du Christ, vers 1598
Huile sur toile, 134 x 170 cm
National Gallery of Ireland, Dublin

Fig. 11



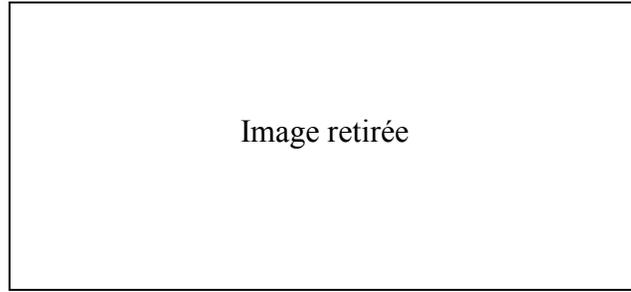
Le Caravage
Jeune homme mordu par un lézard, vers 1593
Huile sur toile, 65 x 52 cm
Fondation Roberto Longhi, Florence

Fig. 12



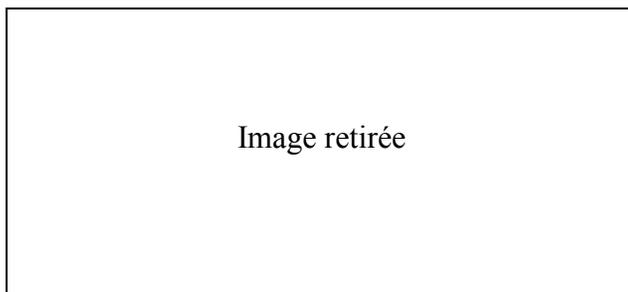
Le Caravage
Saint Jean Baptiste au bélier, 1602
Huile sur toile, 129 x 94 cm
Musées Capitolins, Rome

Fig. 13



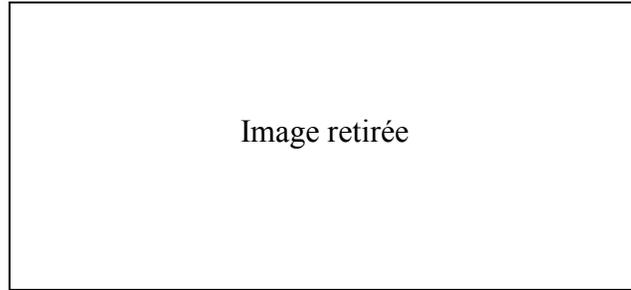
Le Caravage
Bacchino Malato, vers 1593
Huile sur toile, 67 x 53 cm
Galerie Borghèse, Rome

Fig. 14



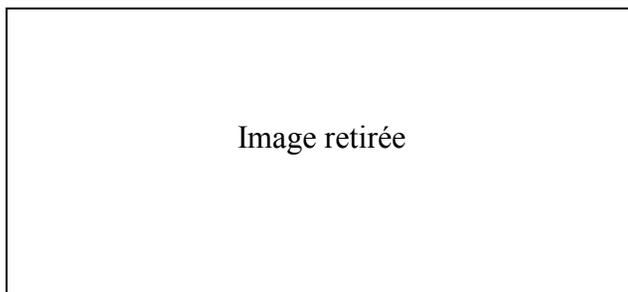
Le Caravage
La mort de la vierge, 1604-1605
Huile sur toile, 369 x 245 cm
Musée du Louvre, Paris

Fig. 15



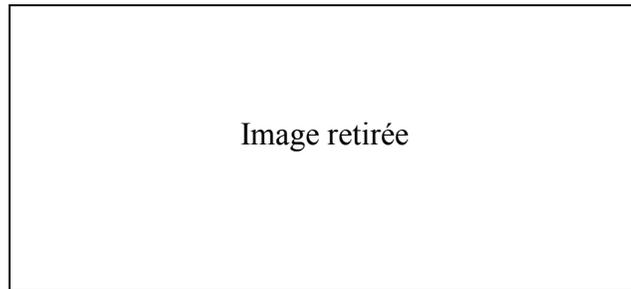
Le Caravage
La décollation de Saint Jean Baptiste, 1608
Huile sur toile, 361 x 520 cm
Cathédrale Saint-Jean de la Valette, Malte

Fig. 16



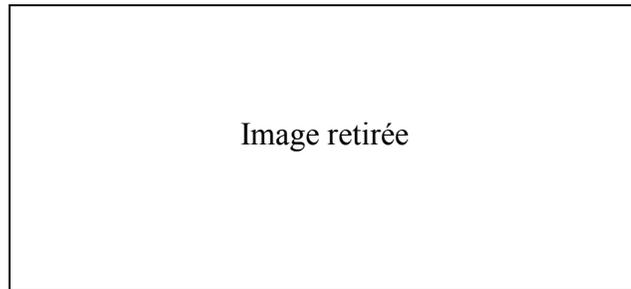
Le Caravage
David tenant la tête de Goliath, 1606-1607
Huile sur toile, 125 x 101 cm
Galerie Borghèse, Rome

Fig.17



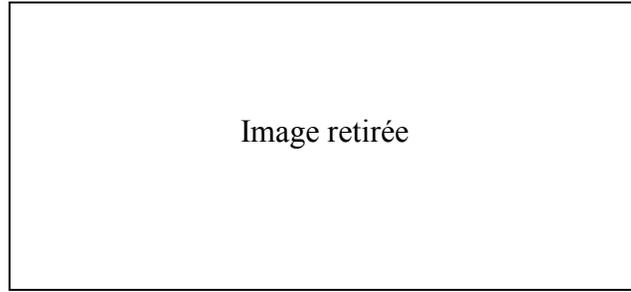
Bruce Weber
Photographie de Jon Bon Jovi pour Versace
1995

Fig. 18



Le Caravage
La flagellation du Christ, 1607
Huile sur toile, 286 x 213 cm
Museo di Capodimonte, Naples

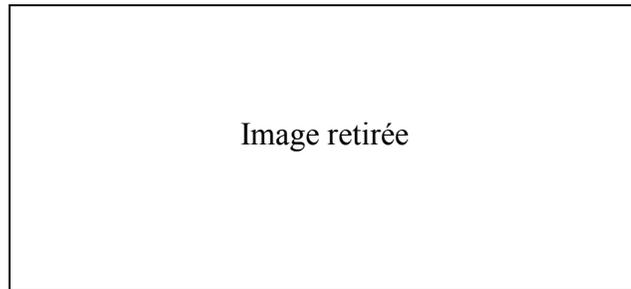
Fig. 19



Richard Avedon

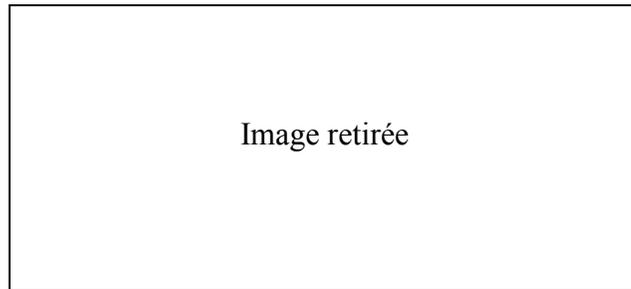
Photographie de Sylvester Stallone et Claudia Schiffer pour Versace
1997

Fig. 20



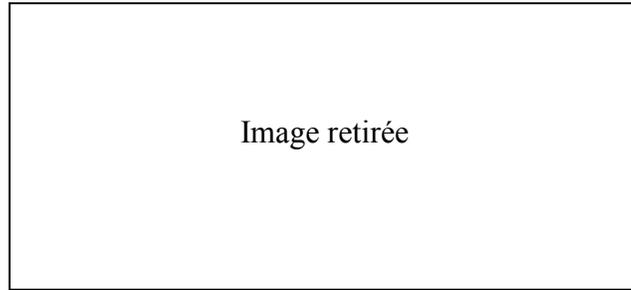
Le Caravage
Méduse, 1597
Huile sur cuivre marouflé sur bouclier en peuplier, 60 x 55 cm
Offices, Florence

Fig. 21



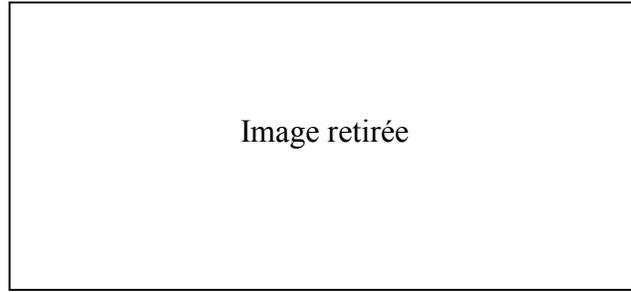
Sean Bean et Nigel Terry dans les rôles de Ranuccio et du Caravage
Image tirée du film *Caravaggio* de Derek Jarman, Royaume-Uni, 1986

Fig.22



Jonathan Hyde dans le rôle de Giovanni Baglione
Image tirée du film *Caravaggio* de Derek Jarman, Royaume-Uni, 1986

Fig. 23



Jacques-Louis David
La mort de Marat, 1793
Huile sur toile, 165 x 128 cm
Musées royaux des beaux-arts de Belgique, Bruxelles