

LE CARAVAGE
La Vocation de saint Matthieu,
(Rome, Saint-Louis-des-Français).



DÉTAILS

Saint Matthieu.



Le Christ tendant la main et saint Pierre (de dos).



(Supplément au *Sel de la terre* n° 93.)

Le Caravage

La Vocation de Saint Matthieu

par Gérard Guérin et Dominicus

Quel homme Caravage était-il ?

Un aventurier de génie

MICHELANGELO MERISI est né le 29 septembre 1571. Ses parents sont originaires de Caravaggio d'où le nom de Caravage donné au peintre. A treize ans, il s'engage pour quatre ans comme élève dans l'atelier de Simon Peterano, à Milan. On ne lui connaît pas d'autre apprentissage. Là, il s'initie aux techniques picturales de son temps et étudie l'illuminisme expressif de l'école lombarde, où se retrouvent déjà les procédés du contraste entre ombres et lumière et un certain « naturalisme » opposé à l'idéalisation des œuvres de la Renaissance.

Vers 1590, il s'installe à Rome. Dès ce moment, il maîtrise son art d'une manière étonnante. Les premières années, mal connues, sont toutefois difficiles et émaillées, semble-t-il, de désordres, de rixes et de querelles. Le jeune homme connaît d'abord un certain dénuement et, à partir de 1593, travaille comme aide dans l'atelier du Chevalier d'Arpin (Guiseppe Cesari), artiste très en vue et peintre attitré du pape Clément VIII. Les œuvres de cette époque ¹ montrent déjà le savoir faire du jeune peintre, notamment dans le traitement des natures mortes qu'il contribue à remettre à l'honneur et dont il orne volontiers ses figures.

Le cardinal Del Monte, humaniste passionné d'art et de musique, s'enthousiasme pour la peinture du jeune prodige ² et lui accorde, avec sa protection, un logement et un traitement à partir de 1597. Admis parmi les gentilhommes de la maison du cardinal, Caravage porte l'épée. A compter de cette date, ses tableaux commencent à éveiller l'intérêt de plusieurs amateurs éclairés qui deviendront ses principaux commanditaires, notamment le

¹ — Le « Jeune Bacchus malade » (autoportrait) ; le « Garçon avec un panier de fruits » ; le « Bacchus adolescent ».

² — Il devait acquérir les « Tricheurs », la « Diseuse de bonne aventure » et d'autres tableaux encore.

banquier génois Giustiniani, le duc de Mantoue et, plus tard, le cardinal Scipion Borghèse.

Grâce au soutien du cardinal del Monte, l'artiste reçoit en 1599 sa première commande d'importance : la décoration de la chapelle Contarelli de l'église Saint-Louis-des-Français. Il y peint trois grandes toiles : la « Vocation » et le « Martyre » de saint Matthieu, ainsi qu'un « Saint Matthieu et l'ange ». C'est un succès. Cette commande est suivie de beaucoup d'autres, destinées aux églises les plus considérables de Rome : une « Conversion de saint Paul » et un « Crucifiement de saint Pierre » pour Santa Maria del Popolo ; une « Mort de la Vierge » – qui sera refusée – pour l'église des Carmes, Santa Maria della Scala ¹ ; une « Mise au tombeau » pour l'autel de Santa Maria in Vallicella ².

En quelques années la réputation du Caravage grandit de façon prodigieuse. Il devient le modèle de toute une génération de peintres qui l'admire et s'inspire de son style et de ses thèmes.

Crime et exil

Cependant, malgré sa précocité et son génie, Caravage ne parvient pas à se libérer d'une vie déréglée. Il a des démêlés constants avec ses compagnons de taverne ou de travail. Il profite du moindre prétexte pour dégainer son épée et se promène dans les rues de Rome comme un bretteur de profession. Susceptible, querelleur, toujours prêt à se battre en duel, soit pour le jeu, soit pour les femmes, il doit comparaître à plusieurs reprises devant les juges et fait plusieurs séjours en prison. Ses bienfaiteurs ont de plus en plus de mal à le protéger des conséquences de ses violences ³. Et, quoiqu'on en ait dit, ce n'est pas une légende, les faits sont attestés par les archives de la police romaine.

Ainsi, peu après avoir livré les tableaux commandés par Contarelli, il roue un homme de coups de bâton ! Plus grave, le 28 mai 1606, au cours d'un duel qui tourne mal, il tue un compagnon de jeux et de paris. Condamné à mort, il doit fuir l'État pontifical. Il quitte Rome en 1607, se réfugie à Naples, puis à Malte où il est créé chevalier de l'Ordre avant d'être radié pour de nouvelles incartades. Il se réfugie finalement en Sicile et séjourne successivement à Syracuse, Messine et Palerme.

Pendant cet exil, il poursuit son activité de peintre. A Naples, il peint le retable des « Sept Œuvres de miséricorde » et la « Flagellation du Christ ». A Malte, il réalise son « Saint Jérôme écrivant » et, pour l'église Saint-Jean

¹ — Le tableau, remarqué par le jeune Rubens, sera racheté par le duc de Mantoue. Il est conservé actuellement au Louvre. Une analyse succincte en est donnée à la fin de cet article.

² — Cette œuvre est conservée aujourd'hui à la Pinacothèque du Vatican.

³ — Le cardinal Del Monte, au spectacle de ses actes d'intempérance et de violence, le qualifie de « cervelle extravagante ».

de La Valette, la « Décollation de saint Jean-Baptiste ». A Syracuse, il exécute le retable de la « Résurrection de Lazare ». A Messine, il peint « l'Adoration des bergers ».

Ce ruffian et peintre de génie connaît une mort à l'image du reste de sa vie. Le 24 août 1609, il est agressé dans son sommeil par son domestique qui lui vole son argent puis le larde de coups de couteau pour égarer les soupçons. Le valet transporte ensuite le peintre devant la porte de sa maîtresse pour faire croire à la vengeance de quelque parent de la maison. Mal remis de cette agression, espérant la grâce romaine, Caravage retourne à Naples en octobre 1609. Ayant appris par l'entremise du cardinal Borghèse que le pape était disposé à lui accorder sa grâce s'il demandait pardon, il décide de forcer le destin, prend la mer pour regagner Rome et meurt d'épuisement et de fièvre le 18 juillet 1610 à Porto Ercole (au sud de la Toscane), seul, ignorant qu'il venait enfin d'obtenir sa grâce. Il n'a que trente-huit ans. On l'inhume à Messine (son corps n'a jamais été retrouvé).

Le Caravage, qui ne voulut pas avoir d'élèves, eut malgré tout un grand nombre d'admirateurs et de disciples ¹. On ne voyait à Rome, dans les années 1620, qu'un petit nombre de ses toiles, mais les peintres qui arrivaient alors de toute l'Europe dans la Ville éternelle, subissaient l'attrait puissant de son génie.

De très grands peintres ont ainsi été conquis par cette « révolution » artistique tels Rubens, Rembrandt, Georges de La Tour et bien d'autres ². Avec lui, l'art idéalisé et de plus en plus maniéré de la Renaissance reçoit un coup mortel. Paradoxalement, lui qui a eu tant de démêlés avec l'institution ecclésiastique, ouvre la porte à un nouvel art : l'art baroque, art religieux de la Réforme catholique.

La peinture du Caravage

L'héritage de la Renaissance

Les peintres de la Renaissance avaient glorifié la beauté abstraite et l'harmonie, laissant dans leurs œuvres peu de place à la vie quotidienne, à la souffrance humaine et à la mort.

Car les grands maîtres de la Renaissance (Botticelli, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, Le Titien, etc.) avaient une conception *néoplatoni-*

¹ — Une exposition importante « Corps et ombre. Caravage et le caravagisme européen » a eu lieu du 23 juin au 14 octobre 2012 à Montpellier (artistes du sud de l'Europe dont Caravage) et Toulouse (artistes du nord de l'Europe).

² — Avec des nuances toutefois : la peinture et les clairs-obscur de La Tour, par exemple, procèdent d'un autre esprit.

cienne du beau. Pour exprimer l'essence spirituelle des choses, ils cherchaient à *idéaler* la nature, comme si la « forme » des êtres n'était pas dans les choses, mais au-delà, dans une « supra-réalité » immatérielle, idéale, dont les choses de l'existence ne seraient que l'image déformée et affaiblie ¹. L'art semblait donc chargé de rechercher et de révéler cette « réalité » idéale, de procurer aux hommes la vision des archétypes éternels de beauté, tels qu'ils sont dans leur état pur, séparés de l'enveloppe charnelle et commune des choses créées.

De plus, la beauté que ces hommes exaltaient – spécialement celle du corps humain – était la beauté païenne dont ils puisaient le modèle dans la sculpture antique. Épris d'humanisme et de la gloire de l'homme, grands admirateurs de l'antiquité, ils méprisaient l'art si chrétien du Moyen Âge, que leur esprit raffiné estimait grossier et peu éclairé. Même quand ils traitaient de sujets chrétiens ou bibliques – ce qui était souvent le cas, car la plupart d'entre eux faisaient profession de catholicisme –, ils l'envisageaient dans une optique humaniste et païenne.

Le tournant de la fin du 16^e siècle

Mais, à la fin du 16^e siècle, on constate un changement de mentalité chez les artistes et dans le public, peut-être sous l'influence espagnole qui domine alors dans une grande partie de la péninsule italienne ².

Il y a d'abord le courant « maniériste ». Tout en restant fidèles à l'inspiration humaniste des peintres de la Renaissance, un certain nombre d'artistes veulent donner à la peinture un caractère plus réaliste et plus vivant, rompre avec l'équilibre trop raisonnée et irréel des compositions de leurs devanciers. Désabusés par la divinisation de l'homme, ils se mettent à représenter le corps humain dans des attitudes nouvelles, compliquées et peu naturelles, allongeant sa taille ou le déformant ³. Le charme serein et les poses gracieuses, enrobées de mystère, des personnages de Vinci ou de Raphaël cèdent la place aux expressions tourmentées d'un Pontormo ou aux figures chargées d'intensité émotive d'un Greco. Ce tournant artistique, considéré (un peu hâtivement) comme le déclin de la Renaissance, fait la transition avec le style baroque.

1 — A propos de sa fresque représentant le *Triomphe de Galatée*, Raphaël écrit à Castiglione : « Faute de bons juges et de belles femmes [qui puissent servir de modèle], je me réfère à une certaine idée que j'en ai. »

2 — En 1302, Frédéric d'Aragon fonde un royaume indépendant en Sicile. En 1442, les Aragonais réunissent le royaume de Sicile et de Naples ; on parle alors des « Deux Siciles ». A partir de 1505, année du mariage de Ferdinand d'Aragon avec Isabelle de Castille, des vice-rois nommés par le souverain espagnol gouvernent.

3 — On range parmi les maniéristes des artistes si différents (Parmesan, Véronèse, le Tintoret, Pontormo, Rosso, El Greco, etc.), qu'il faudrait nuancer ce jugement général.

D'autre part, dans le sillage du concile de Trente (1545-1563), la Contre-réforme cherche à promouvoir un art nouveau libéré de l'humanisme païen. Jusqu'alors, le sujet d'une œuvre, qu'il fût religieux ou non, n'était souvent qu'un simple prétexte pour que l'artiste exprimât son talent. Même dans les commandes d'églises ou les sujets évangéliques, la veine demeurait païenne. Les Pères du concile de Trente décidèrent de changer cet état de choses. En 1563, réunis pour leur dernière session, ils promulguèrent le décret suivant :

Le saint Concile défend que l'on place dans les églises aucune image qui s'inspire d'un *dogme erroné* et qui puisse égarer les simples ; il veut qu'on évite toute *impureté*, qu'on ne donne pas aux images des attraits provocants. Pour assurer le respect de ces décisions, le saint Concile défend de placer en aucun lieu, et même dans les églises qui ne sont pas assujetties à la visite de l'ordinaire, aucune *image insolite*, à moins que l'évêque ne l'ait approuvée.

Ces courtes lignes vont bouleverser la conception de l'art religieux jusqu'à la fin du 18^e siècle. Depuis le décret du deuxième concile de Nicée, en 797, qui mettait fin à l'iconoclasme, c'est la première fois qu'un concile cherche à réglementer l'art chrétien. Trois choses sont exigées :

1) Le décret condamne les œuvres qui propagent *des idées erronées*. Aux 16^e et 17^e siècles, les idées erronées, ce sont principalement celles du protestantisme. Du coup, l'art va devenir le défenseur de ce que la Réforme attaquait : la Vierge, les saints, la papauté, les images, la messe, les sacrements, les œuvres de miséricorde, les prières pour les morts. Pendant deux siècles, l'art religieux devient l'auxiliaire de la Contre-réforme ¹.

2) Le Concile exige la décence et condamne *la nudité* dans l'art religieux. A ce sujet, le pape Paul IV n'avait pas attendu la fin du concile de Trente. En 1559, alors que Michel-Ange était encore vivant, il fit voiler quelques-unes des figures du Jugement Dernier. En 1566, saint Pie V en fit encore voiler d'autres et Clément VIII, renonçant aux demi-mesures, décida de faire détruire la fresque de la Chapelle Sixtine. Il ne fut arrêté que par une supplique de l'Académie de peinture de Rome (Académie Saint-Luc). Ainsi, les papes condamnaient ce qu'un pape, Clément VII, avait jugé digne moins de quarante ans auparavant. Par cette décision du concile de Trente, la décence devint désormais le caractère essentiel de l'art religieux. Il faut dire toutefois que, s'il y eut de nombreux artistes comme Philippe de Champaigne qui ne consentirent jamais à peindre une nudité, il y en eut quelques autres qui continuèrent à peindre des Èves ou des Madeines qui n'inspiraient pas beaucoup l'idée du repentir. De plus, la Contre-réforme laissa toute liberté à l'artiste lorsqu'il travaillait en dehors des

¹ — A Rome et dans toute l'Italie, notamment, on est stupéfait de la quantité d'œuvres d'art religieux des 17^e et 18^e siècles. Ce faste de l'art religieux est la réponse catholique à l'iconoclasme huguenot et au dépouillement volontaire des temples protestants.

églises. De grands noms, comme Carrache, Rubens et bien d'autres, en profitèrent outrageusement. L'esprit païen de la Renaissance perdura largement dans l'art profane.

3) Enfin, le décret de Trente prohibe tout ce qui pourrait paraître un *manque de respect* dans les œuvres destinées à l'église. Dans un tableau religieux, rien ne doit être « insolite », ni éloigner la pensée du sujet. Il faut écarter toute frivolité, toute laideur, toute vulgarité contraires à la noblesse des personnages et à la beauté du sujet traité.

C'est sur ce dernier point surtout que l'Église allait se montrer sévère pour le peintre révolutionnaire que fut le Caravage.

Un peintre novateur, interprète de la réalité

Le Caravage se situe exactement au tournant que nous venons d'évoquer. Il avait beaucoup appris de la Renaissance vénitienne, mais il voulait représenter le monde tel qu'il le voyait dans la vie quotidienne, sans apprêt ni artifice, avec ses grandeurs, mais aussi ses laideurs, ses misères et ses souffrances. Avec lui, on est donc en quelque sorte aux antipodes de la beauté abstraite des maîtres du début du Cinquecento. C'est un retour au réel, à la « vérité » de la nature.

En cela, il rejoignait les préoccupations de la Contre-réforme catholique. Aux protestants qui voulaient faire de la religion quelque chose de purement spirituel, l'Église répondait en prêchant une spiritualité incarnée, insérée dans la vie réelle et l'accomplissement du devoir d'état, faite de simplicité et d'humilité, calquée sur le modèle de l'humanité de Notre-Seigneur.

Mais le Caravage s'écarta trop de la tradition chrétienne et sous prétexte de simplicité et de réalisme, il tomba souvent dans une trivialité indigne des sujets religieux qui lui étaient commandés. Il n'avait pas assez l'esprit chrétien et le sens du surnaturel, et quelques-unes de ses œuvres sont marquées de ce caractère « insolite » qui inquiétait le concile de Trente.

Il reste que le Caravage a enrichi l'art en général et l'art d'Église en particulier dans plusieurs directions. Notons ses principaux apports :

1. – Le remplacement des fresques ¹ par de très grands tableaux. Il peint également de petites œuvres de collection destinées à la galerie de tableaux de quelque grand seigneur, mais c'est à lui, entre autres, qu'on doit l'introduction de ces immenses toiles qui ornent les retables d'églises.

¹ — La technique de la fresque, qui certes conserve plus longtemps les couleurs que la peinture sur support classique, est très délicate : en séchant, l'enduit change de teinte et il faut le prévoir ; d'autre part, aucune retouche n'est possible : l'artiste doit recommencer la partie dont il est mécontent.

2. – La représentation des épisodes sacrés comme des scènes de genre empruntées à la vie quotidienne. Caravage peint les personnages évangéliques et les saints comme des hommes et des femmes du peuple, pauvres et ordinaires, tels qu'il aurait pu les rencontrer dans les rues de Rome. Ses saints ont perdu leur auréole (ou bien elle se réduit à un discret liseré), ses vieillards sont ridés, ses Vierges sont des femmes communes, presque banales, sans mystère. L'artiste voulait ainsi souligner le côté humain de la religion, montrer qu'elle fait partie de la vie de tous les jours. Ce « naturalisme » n'a cependant pas été du goût de tous et a scandalisé bon nombre de ses compatriotes.

3. – Dans le même esprit, Caravage revêt ses personnages de costumes de son époque (chapeaux à plumes, pourpoints) et les place dans un décor contemporain, même si la scène se passe dans la lointaine et antique Palestine. Ainsi l'épisode de la « Vocation de saint Matthieu » est-il rendu de manière prosaïque, autour d'une table de jeu située dans une taverne romaine semblable à celles que le peintre fréquentait. Certes, ce procédé existait déjà, mais il était jusque là réservé aux seuls portraits de donateurs. Par cet anachronisme, Caravage veut montrer que le passé survit dans le présent et que l'exemple des saints est toujours actuel.

4. – Ensuite, dans ses tableaux religieux comme dans ses peintures profanes, Caravage choisit résolument le parti de la simplicité : on devine parfois une architecture très sobre, mais il n'y a ni ciel, ni mer, ni arbres ; très rarement l'artiste représente un animal ou un objet usuel, uniquement si la composition le requiert. Le plus souvent, le fond de la toile est uni et sombre. En revanche, les personnages sont grands et occupent presque tout l'espace, de sorte que l'attention du spectateur est concentrée sur eux.

5. – Au sujet des personnages, il faut signaler le talent du Caravage à saisir les situations sur le vif. Ses toiles font penser au procédé cinématographique de « l'arrêt sur image ». Ainsi, dans la « Vocation de saint Matthieu », la scène est saisie au moment précis où le Christ tend le doigt vers Matthieu. Au geste du Christ répondent et le mouvement de la main de Matthieu, et les regards des assistants, comme si le temps avait brusquement suspendu son cours. Il en résulte une impression de vie.

6. – Enfin et surtout, il faut parler de la manière caractéristique dont le Caravage traite l'ombre et la lumière. Il est « l'inventeur » d'une nouvelle technique qui allait connaître une fortune considérable : le clair-obscur ¹. Il fait venir la lumière de l'extérieur du tableau et la concentre en un rayon

¹ — En réalité, le procédé existait déjà. Michel-Ange l'a employé pour sublimer le corps humain, le Tintoret pour obtenir des effets mélodramatiques. Mais c'est le Caravage qui, le premier, en a fait un usage systématique et aussi novateur. Le clair-obscur est devenu une caractéristique de sa peinture.

plongeant comme le ferait la lumière d'un projecteur ¹. Ce faisceau lumineux éclaire fortement les éléments essentiels de la composition, fixant les gestes et les expressions des personnages principaux comme en un éclair instantané, et son violent contraste avec les zones d'ombre qui envahissent le tableau crée un sentiment de profondeur et de relief.

Ce contraste entre les parties éclairées et les parties sombres confère aux scènes représentées un aspect dramatique et les enveloppe de mystère. Ainsi, dans la « Vocation de saint Matthieu », le grand rayon de soleil doré qui tombe du ciel suit le geste d'appel du Christ pour en porter le message en quelque sorte. Cette lumière paraît tout à fait naturelle, mais la façon dont elle se dirige vers Matthieu et fait émerger de l'ombre la main et le visage du Christ lui donne un caractère symbolique. En réalité, ce rayon est l'élément central du tableau, qui en suggère le sens caché. Si on le supprimait, toute la magie religieuse, toute la puissance d'expression de l'œuvre disparaîtrait. Ainsi, par sa découverte de la force de la lumière, Caravage transforme-t-il des scènes très terre à terre en événements solennels et sacrés ². Reste à savoir si cet artifice ingénieux est capable de donner une dimension vraiment spirituelle à une œuvre...

Cette révolution artistique, bientôt appelée « le Caravagisme », soutenue par quelques cardinaux humanistes mais combattue par d'autres qui la considéraient trop naturaliste, va bouleverser la peinture. Avec elle, on entre dans une nouvelle période, celle qu'on appelle le baroque.

La « Vocation de saint Matthieu »

Présentation générale

La « Vocation de saint Matthieu » fait partie d'un ensemble de trois tableaux situés dans une chapelle de l'église Saint-Louis-des-Français, à Rome. Ces trois œuvres forment le premier grand cycle de sujets religieux peint par Caravage et, comme telles, sont une déclaration de principes. Au-dessus du grand autel, le retable de « Saint Matthieu et l'ange » (dont une première version fut refusée par le commanditaire) est flanqué, d'un côté, par la « Vocation », et de l'autre, par le « Martyre » du saint.

¹ — On parle parfois d'« illuminisme » pour cette technique. A ne pas confondre évidemment avec les penseurs (gnostiques) estimant avoir une inspiration intérieure les reliant directement à Dieu.

² — G.-J. SALVY commente ainsi le procédé caravagesque du clair-obscur : « Les ombres envahissent les compositions pour se mettre au service du mystère de la religion. » (*Le Caravage*, Paris, Gallimard, 2008, p. 181).

Saint-Louis-des-Français est l'église nationale des Français à Rome. Commencée en 1518, elle fut consacrée en 1589. La chapelle Contarelli où se trouvent les trois peintures fut achevée en 1565. Elle porte le nom italianisé du bienfaiteur qui la fit construire, le cardinal Matthieu Cointrel. Ce cardinal mourut en 1585 et ce fut son exécuteur testamentaire qui commanda par contrat à Caravage les trois grandes peintures illustrant la vie de l'évangéliste Matthieu dont le cardinal portait le nom. Les toiles furent livrées avant la fin de l'année 1600.

L'événement suscita intérêt et émotion parmi les artistes, et même un certain scandale. Tant et si bien qu'on demanda au peintre de remplacer la première version du saint Matthieu avec l'ange¹ par une autre plus « convenable ». Le premier saint Matthieu, puissant et sanguin, était représenté chauve, jambes nues, les pieds couverts de poussière, serrant gauchement un lourd *in-folio* ouvert sur ses genoux, les sourcils froncés par l'effort. A côté de lui, un tout jeune ange guidait la main maladroite du vieillard. Le tableau fut refusé, écrit un historien du temps, parce que « cette figure, assise jambes croisées, les pieds vulgairement exposés au public, n'avait ni la dignité ni l'aspect d'un saint ». Elle était, comme dit le décret de Trente, « insolite ». Le nouveau style pictural introduit par Caravage s'y affirmait en termes trop violents et péremptoirs. Pourtant, la « Vocation de saint Matthieu » qui se garde de ces excès tout en se réclamant des mêmes principes, allait devenir le modèle qui devait inspirer, tout au long du siècle, les peintres de l'Europe occidentale. Était-ce seulement le mépris des conventions exigées par le concile de Trente et du respect dû au saint qu'on reprochait à l'artiste ? Il semble que c'était plutôt la brutalité avec laquelle il rejetait l'idéalisation de la nature prônée par les grands maîtres de la Renaissance. Ce qu'on admettait difficilement, c'était son audace « naturaliste », qui le portait à traiter ses sujets comme des « tranches de vie » et à utiliser comme modèles des personnages naturels choisis dans les bas-fonds de la ville plutôt que des sculptures antiques.

Description et commentaire de l'œuvre

La « Vocation de saint Matthieu » est un tableau de grande taille (322 x 340 cm). La scène s'inspire du récit que l'Évangile en donne : « Jésus vit en passant, assis au bureau des taxes, un homme qui s'appelait Matthieu. Il lui dit : Suis-moi » (Mt 9, 9).

Deux groupes distincts de personnages occupent l'espace.

A gauche, rassemblés autour d'une table où sont posés des pièces de monnaie et un encrier, vêtus comme des contemporains du peintre (bro-

1 — Cette première version, rachetée par le marquis Gustiniani, a été détruite au cours du siège de Berlin, en 1945.

cartes et manches bouffantes, chausses blanches, chapeaux à plume), se trouvent cinq personnages. Le publicain Lévi (Matthieu) est au centre du groupe, représenté de face ; il tourne son regard avec un air surpris vers le Christ debout à droite. Sa main droite repose sur la table, à côté des pièces qu'il était en train de compter ¹, tandis que, de sa main gauche, il se désigne lui-même dans un geste silencieux qui semble dire : « Comment ? Moi ? ». Peut-être le traitement différent de ses deux mains symbolise-t-il le débat intérieur de son âme et le choix posé par la vocation : à l'appel de Jésus, il doit quitter son ancienne vie et le suivre.

Les deux hommes à l'extrême gauche sont occupés à compter l'argent placé devant eux sur la table et ils ignorent le Christ venu les visiter. Ils sont l'image du monde indifférent. Les deux derniers, à droite de Matthieu, se tournent vers les visiteurs importuns. Leur sentiment est difficile à préciser : étonnement, surprise, curiosité, dédain, protestation ?

À droite du tableau, émergeant de l'ombre, le Christ (reconnaisable au liseré de son auréole) et saint Pierre sont debout. Ils sont pieds nus et couverts d'un manteau de pèlerins (Pierre porte un bâton), comme on en portait au temps de Jésus. La différence d'habillement entre les deux groupes de personnages donne à la scène un caractère intemporel : la vocation de l'apôtre a une portée universelle qui transcende le temps. Saint Pierre est de dos et masque en partie le Christ (faut-il y voir la figure du rôle médiateur de l'Église ?).

Le Christ tend la main droite vers Matthieu et cette main tendue ² symbolise l'appel adressé par Jésus, comme s'il disait : « Toi, suis-moi. » Elle est placée comme un trait d'union entre les deux groupes que sépare un vide. Dans ce geste, plusieurs choses semblent donc suggérées : 1) l'initiative de l'appel vient du Christ (« Ce n'est pas vous qui m'avez choisi, mais c'est moi qui vous ai choisis », Jn 15, 16) ; 2) par son incarnation et sa rédemption ³, le Christ a réuni en lui le divin et l'humain et comblé le fossé – le vide – creusé par le péché de l'homme ; 3) dès lors, il appelle non seulement ses apôtres mais aussi tout homme à se convertir et à le suivre en vue de participer à sa vie divine. Cette invitation n'est pas tranchante (le mouvement de la main de Jésus n'a rien d'impérieux ; il est même étonnamment languissant), et elle est relayée par l'Église (saint Pierre pointe lui aussi le doigt, en dessous et en retrait du Christ).

Mais l'élément essentiel du tableau, c'est le rayon de lumière dorée qui vient d'en haut à droite et dont la source inconnue se situe en dehors de la toile. Cette lumière plongeante qui coïncide avec le principal axe oblique du

1 — Les publicains étaient les collecteurs d'impôts indirects.

2 — Elle reproduit en l'inversant la main d'Adam de la fresque de la création de Michel-Ange. Ce genre de détails montre que la « rupture » du Caravage avec ses devanciers est toute relative et qu'il se considère à bien des égards héritier de la Renaissance.

3 — On a fait remarquer que la fenêtre placée au dessus de la main du Christ possède des petits bois en forme de croix : c'est par la croix que le Christ sauve et attire les âmes.

tableau, crée un violent effet de clair-obscur. Laissant la plus grande partie de la toile dans l'ombre, le faisceau lumineux frappe les personnages groupés autour de la table, donnant à leurs visages et à leurs costumes un relief quasi sculptural. A l'opposé, le Christ et saint Pierre sont dans la pénombre et seuls le visage et la main du Christ sortent de l'ombre. Curieusement, saint Pierre a le dos éclairé comme si une autre source de lumière provenait de l'avant droit du tableau. En réalité, le Caravage ne cherche pas à rendre le jeu réel de la lumière et des ombres conformément aux lois de l'optique ¹, mais il utilise le procédé du clair-obscur pour mettre en valeur certains éléments et créer une atmosphère au moyen de forts contrastes. Ici, le mouvement de la lumière accompagne le geste du Christ et en rehausse, en quelque sorte, la signification spirituelle : c'est l'irruption de la lumière de la grâce dans l'univers ténébreux du monde et du péché.

Cette toile est certainement la plus populaire, la plus caractéristique et également la plus chrétienne de toute l'œuvre du Caravage. Elle mérite donc largement d'être connue et commentée. Pour autant, bien des ambiguïtés demeurent sur le personnage et sur son art, et si l'on doit reconnaître l'indéniable talent du Caravage, il est tout de même permis de se poser quelques questions. Nous voudrions donc, pour terminer, jeter un regard critique sur quelques aspects de son œuvre, à la lumière des principes chrétiens.

Discussion

Le Caravage, artiste chrétien ?

La première question qu'il convient de poser est celle-ci : même lorsqu'il peint des sujets religieux comme la « Vocation de saint Matthieu », l'art du Caravage est-il vraiment chrétien ?

En effet, ce qui rend l'art chrétien, ce n'est pas simplement le choix d'un sujet chrétien, c'est l'esprit de foi de l'artiste ² et la fin chrétienne à laquelle il se soumet.

Il est vrai qu'en soi, l'art et la religion sont parfaitement distincts : ils appartiennent à des ordres et portent sur des objets formellement différents. Mais, de fait, ils ne sont pas séparés : les rapports entre eux sont nombreux et ont toujours existé. En disant les choses autrement : *reduplicative ut sic*, considéré abstraitement comme tel, l'art est sans connotation religieuse ou morale ; il relève du « faire » et non pas de « l'agir » moral ; il

¹ — En effet, ni Pierre ni le Christ, éclairés par la droite, ne renvoient d'ombre portée.

² — On attribue ce mot magnifique à Fra Angelico : « Celui qui veut peindre une image du Christ se doit de vivre dans la proximité du Christ. »

est *ad bonum operis*, ordonné à la seule réalisation de son œuvre par l'application de ses règles propres (faire une œuvre belle), et non pas *ad bonum operantis*, ordonné à la perfection de l'artiste. Mais l'artiste, avant d'être artiste, est un homme et l'art est une activité humaine qui s'adresse à des hommes et que règle la loi morale. Il y a donc une *subordination des fins* : comme activité humaine, l'art doit se subordonner aux fins de l'agir moral et quand l'art traite de sujets religieux, il doit se subordonner aux fins propres de la religion. Les activités humaines ne sont pas isolées les unes des autres et, entre elles, il existe une hiérarchie.

Incidemment, en expliquant l'utilité des saintes images, saint Thomas indique les fins auxquelles l'artiste doit se soumettre pour mériter le titre de peintre chrétien. Voici ses paroles :

Il y eut trois raisons d'introduire l'image dans l'Église. La première était *d'instruire les ignorants*, car on les instruit par elles comme par des sortes de livres. La deuxième fut de mieux *rappeler le mystère de l'incarnation et les exemples des saints* en les représentant chaque jour aux yeux. La troisième fut de nourrir *les sentiments de dévotion*, car les objets de la vue l'excitent mieux que ceux de l'ouïe ¹.

A travers ces raisons – comme dans les prescriptions du concile de Trente que nous avons citées plus haut –, on voit parfaitement ce que l'Église exige des artistes qui travaillent pour elle ou veulent produire une œuvre chrétienne : tout ce qu'il y a de proprement artistique dans leur œuvre doit être *mis au service des fins d'enseignement religieux ou de piété surnaturelle* qui sont celles de l'art chrétien. En d'autres termes, dans l'art chrétien, il y a une *subordination de l'art* à une fin qui n'est pas la sienne propre, mais qui est plus élevée ; et l'art par conséquent s'élève en dignité, se *christianise*, en acceptant de servir ainsi une fin plus haute que la sienne.

L'être passe avant le vrai, qui passe avant le bien, qui passe lui-même avant le beau, écrit Gilson, et Dieu est l'être. L'art s'ennoblit donc en s'engageant au service de Dieu et de la religion ; il se charge et s'enrichit par là de vérité et d'émotions d'un ordre supérieur à ce que comporte la simple production d'une substance faite en vue de sa seule beauté. [...] La beauté d'une œuvre religieuse, si elle est vraiment belle, domine de haut celle d'une œuvre d'art pure et simple ².

Or c'est un fait qu'à partir du 16^e siècle, la plupart des artistes cessent d'être imprégnés de l'esprit de foi tout en continuant à faire profession extérieure de catholicisme. Faute d'esprit chrétien, leurs œuvres sont de moins en moins chrétiennes, même si les sujets proviennent toujours du trésor de la Bible et des traditions chrétiennes. En réalité, bien des peintres, invités à mettre leur art au service de la religion, ont mis *la religion au ser-*

1 — *Commentaire sur les Sentences de Pierre Lombard* (III, 9, 2, 3).

2 — Étienne GILSON, *Introduction aux arts du beau*, Paris, Vrin, 1998, p. 149.

vice de leur art ¹. Leurs œuvres n'en sont pas devenues laides pour autant, mais elles ont cessé d'être chrétiennes, car un impie peut faire des peintures parfaitement réussies comme objet d'art, mais il ne pourra jamais faire une œuvre chrétienne ², et, trop souvent, il ne fera même pas une œuvre moralement bonne ³.

On peut dire que c'est typiquement le cas du Caravage, même si des études spécialisées ont montré que sa réputation sulfureuse d'artiste maudit avait été grossie par ses ennemis. L'exemple connu de sa peinture intitulée « La mort de la Vierge », conservée au Louvre, est une bonne illustration de ce que nous voulons dire.

Caravage eut l'audace de représenter la Vierge morte de peu, sous les traits d'une femme vénale ⁴, le corps alangui sur une couche de fortune trop courte, les pieds nus, le bras gauche tendu dans le vide dans une posture faussement nonchalante, le corsage légèrement défait, le ventre et le visage gonflés, entourée des apôtres atterrés et voûtés par le chagrin, avec, au premier plan, une Madeleine effondrée, assise la tête dans les mains. La lumière venue d'en haut, qui tombe sur les crânes chauves des apôtres, le buste et le visage de la morte et le dos dénudé de la Madeleine foudroyée, accentue le côté dramatique et émotionnel de la scène dominée par un grand rideau rouge. Mais il n'y a rien de surnaturel dans cette œuvre. Le caractère céleste qui entoure habituellement cet épisode de *la dormition* de la Vierge, comme s'exprime la tradition chrétienne, laisse place ici à une description minutieuse, « naturaliste », de la mort, avec tous ses détails sordides et lugubres. Car, comme le dit bien le titre du tableau, ce n'est pas la Vierge morte qui est représentée ici, mais *la mort de la Vierge*. La descrip-

1 — Il y eut de notables exceptions ; certains artistes ont mené une vie exemplaire et ont voulu faire une œuvre vraiment chrétienne, même s'ils usaient des techniques picturales de leur temps. Le Guerchin, par exemple, commençait sa journée par une heure de prière, puis il entendait la messe. Il se mettait ensuite au travail et ne sortait qu'au coucher du soleil pour aller prier dans une église. Le vendredi, il assistait aux exercices de la Confrérie de la bonne mort et emportait une bourse pleine pour faire l'aumône aux pauvres. A ses élèves, il enseignait la décence du pinceau : « Ne peignez jamais, leur disait-il, des tableaux trop libres : Dieu laisse leurs auteurs dans le Purgatoire aussi longtemps que durent ces œuvres dange-reuses. »

2 — Et inversement, un bon chrétien qui est mauvais artiste pourra s'essayer à faire une œuvre « pieuse », mais il ne pourra faire une œuvre belle. L'art chrétien n'est pas mort uniquement faute d'artistes chrétiens, mais aussi faute de chrétiens artistes.

3 — Lorsqu'il analyse les rapports qui existent entre la beauté et la vertu de tempérance, saint Thomas explique que la tempérance protège et engendre le beau, et qu'elle écarte le laid et le bestial qui avilissent l'homme (IIa-IIæ, q. 141, a. 2, ad 3). Non seulement l'artiste chrétien, mais l'artiste véritable est donc forcément tempérant et l'art, pour être totalement et objectivement beau, doit porter à la tempérance. L'esthétique ne peut servir d'alibi à l'intempérance.

4 — Voir l'image ci-dessous, p. 162. On a même dit que Caravage avait pris comme modèle le corps d'une courtisane noyée. Les carmes refusèrent le tableau. L'une des raisons donnée fut celle-ci : « Il avait peint la Madone avec peu de dignité, enflée et les jambes découvertes [...] comme une prostituée crasseuse des faubourgs. »

tion quasi maniaque de la réalité triviale, saisie dans l'instant crucial de la mort à l'œuvre, éclipse totalement la vérité et la grandeur du mystère surnaturel pour offrir au spectateur la vision d'un drame purement humain. Comment reconnaître l'Immaculée Conception, exempte du péché originel et portée au ciel par les anges, dans ce corps usé et avachi ?

Copier ou idéaliser la nature ?

La deuxième question qui se pose à qui examine l'œuvre du Caravage avec un certain recul, est celle de *l'imitation de la nature* : l'art doit-il *copier* ou *idéaler* la nature ?

Car enfin, par ses choix « naturalistes », le Caravage ne s'est-il pas condamné à ne peindre que les *phénomènes* de la vie sensible et à ne dire que des choses particulières, changeantes, sans véritable portée universelle ?

Inversement, par leur conception néoplatonicienne, les peintres de la Renaissance n'étaient-ils pas fatalement conduits à s'émanciper de la réalité pour ne plus représenter que leurs propres *abstractions*, leur vision subjective et idéalisée du monde et du beau, qu'ils croyaient universelle et éternelle alors qu'elle n'était que le fruit de leur esprit ?

Toute l'histoire de la peinture est marquée par ce mouvement de balancier entre ce qu'on pourrait appeler l'option nominaliste et l'option rationaliste ou idéaliste de l'art.

Mais c'est un faux problème. L'opposition entre ces courants est en partie factice et superficielle. La preuve, c'est qu'on n'a jamais tant cherché à rendre les délices de la vie charnelle que pendant la Renaissance toute occupée à idéaliser le beau. « Qui veut faire l'ange fait la bête », disait justement Pascal.

En fait, l'art ne peut pas ne pas imiter la nature. C'est une aberration de penser que l'art, qui, par définition, transforme une matière, puisse être totalement créateur et affranchi de la nécessité de représenter quelque chose d'existant ¹.

Pour autant, l'art n'a pas pour but de *copier* servilement la nature. Parce que son but n'est pas de *connaître* – c'est-à-dire de dire la réalité matérielle telle qu'elle est en la reproduisant à la manière d'une photographie –, mais de *faire* une œuvre. Et cette œuvre exprime en langage plastique ou pictural, à travers une matière, une intention, une *forme* qui elle, n'est pas matérielle. L'artiste doit donc transformer la matière qu'il travaille pour lui faire dire ce qu'il souhaite, c'est-à-dire quelque chose de plus élevé qu'elle.

1 — Telle est l'illusion complète du Cubisme ou du Surréalisme, qui prétendent constituer un art d'où la représentation de la réalité extérieure soit exclue, un art créateur de « purs objets », dépourvus de toute référence au réel existant.

Car l'art est un *langage* et un langage essentiellement spirituel, qui s'adresse d'abord à l'âme, pour lui parler de choses spirituelles – non pas *idéalisées* mais *réelles*, car la réalité ne se limite pas aux choses matérielles.

Ainsi, l'art qui choisit de peindre les charmes de la vie sensuelle ou les ardeurs des passions humaines, quand bien même il serait parfaitement véridique, exact à rendre le velouté des chairs ou les expressions des visages, est déjà un art dégénéré, condamné à ne dire, au mieux, que des choses accidentelles, passagères et futiles. On ne peut vouloir et ce qui flatte l'imagination et ce qui parle à l'âme.

De même l'art qui recherche une idéalisation ou une sublimation fictive de la nature n'aboutit qu'à une contrefaçon du réel, une abstraction qui sonne faux. Et quand un tel art traite de sujets religieux, il reste incapable de rendre le surnaturel parce que ses efforts de sublimation ne sortent pas du domaine de l'humain et sentent l'affectation. C'est toute la différence entre les Vierges de Fra Angelico qui ne paraissent pas de la terre et celles de Raphaël (la Madone du Belvédère, la Vierge à la chaise...), qui sont des femmes idéales, plus belles que nature, modèles de grâce, de légèreté, d'équilibre et de sérénité, mais dont la beauté a quelque chose de convenu, parce qu'elle ne provient que d'une *idéalisation de la nature*. En les regardant, nous sommes portés à admirer leur charme exceptionnel et la maîtrise de l'artiste ; nous ne sommes pas portés à prier.

Ainsi, quand l'artiste cherche à représenter le monde surnaturel, il doit plus que jamais épurer et « transfigurer » la matière ¹. On ne peint pas une Vierge comme on peint une jeune mère avec son enfant qui dort ou une muse. Pour une telle œuvre, la matière doit subir des inflexions qui révéleront la dimension surnaturelle de la forme représentée. Si l'artiste se complaît à n'évoquer que l'écorce humaine des choses, il restera impuissant à lever le voile qui cache à notre esprit les grandeurs de la vie surnaturelle. Nos yeux seront peut-être comblés, mais notre âme restera sur sa faim. N'est-ce pas précisément l'impression laissée par un grand nombre d'œuvres « religieuses » de la Renaissance et de l'époque baroque ?

En somme, en « imitant la nature » l'artiste véritable ne la copie pas, il la continue, il la prolonge. Il agit à la fois comme le serviteur docile et le maître de la nature créée, d'autant plus son maître qu'il lui obéit plus fidèlement, qu'il se fonde sur elle, qu'il s'inspire de l'art du divin Créateur. Le vrai sens de l'adage scolastique est donc : *Ars imitatur naturam...*, l'art imite la nature, non pas en la reproduisant simplement, mais... *in sua operatione*, dans sa propre opération, c'est-à-dire *en opérant comme elle*, pour faire une œuvre qui soit un reflet ou un écho de l'Œuvre divine.

1 — Cette « transfiguration » est comme résumée dans la formule de la préface liturgique de Noël : « *Per visibilia ad invisibilia* – par les réalités visibles s'élever aux réalités invisibles. » C'est la mission de l'art chrétien.

Bienfaits du clair-obscur ?

Il faut enfin se demander : le clair-obscur, reconnu comme l'une des trouvailles géniales du Caravage, a-t-il été réellement un bienfait pour la peinture ? De grands peintres, spécialement Nicolas Poussin (1594-1665) qui est presque contemporain du Caravage, ont posé la question et répondu catégoriquement par la négative.

Caravage utilise la lumière oblique, écrit un historien de l'art, parce qu'elle « éclaire les personnages à la fois physiquement et *métaphoriquement* ¹ ». Le clair-obscur est donc un artifice dont la vertu consiste à donner à des figures trop fades ou trop plates par elles mêmes une puissance d'évocation émotive ou spirituelle renouvelée.

Mais, précisément, c'est un artifice ². Naturellement, dans la réalité, la lumière et l'ombre ne peuvent se rendre qu'à partir de *la couleur*. Le clair-obscur, envisagé comme un contraste de blanc et de noir, de pure lumière et d'ombre, n'existe pas ; c'est une abstraction.

Aussi, son usage immodéré a-t-il eu dans l'histoire de la peinture de graves conséquences dont la plus importante est *la disparition de la couleur*.

Déjà, Caravage n'utilise qu'une palette fortement limitée, et il évite soigneusement les tons purs, trop brillants ou trop lumineux. De plus, pour créer le contraste voulu, il place systématiquement ses scènes dans des décors très sombres, presque noirs. Les personnages secondaires, ceux qui ne sont pas directement éclairés, sont souvent difficilement identifiables et l'obscurité qui les environne rend leur forme confuse.

Avec le temps, le phénomène s'aggraverait : on prendrait l'habitude de « bistrer » les tableaux, c'est-à-dire de les assombrir en mélangeant systématiquement du noir aux couleurs, surtout dans le traitement des décors et des fonds. Si bien que par l'effet du vieillissement des pigments et des vernis, plusieurs de ces œuvres « bistrées » sont devenues aujourd'hui illisibles.

D'autre part, les peintres exécuteront le clair-obscur par *gradations fondues* (ce que ne faisait pas Caravage), et cette technique aura pour effet de supprimer le contour des figures. Par cette disparition du trait, qui est *l'élément formel* de l'art pictural, on a perdu le sens de la *forme* : à compter de cet instant, les personnages ne se distinguent plus de leur environnement sinon par leur éclairage ; tout est fondu ensemble, les êtres n'ont plus de *forme* propre, on ne sait plus ce qu'ils sont. C'est la lumière, qui n'est pourtant qu'un élément accessoire et extérieur, qui devient l'élément essentiel permettant de reconnaître et de dire ce que sont les choses.

1 — Sybille EBERT-SCHIFFERER, *Caravage*, Paris, Hazan, 2009, p. 244.

2 — Le procédé fait penser aux éclairages artificiels qu'utilisent le théâtre ou le cinéma pour « découper » les personnages. Caravage est d'ailleurs considéré par certains cinéastes comme un pionnier du cinéma moderne.

Ainsi, les conséquences ont-elles été bien plus profondes qu'on ne pouvait l'imaginer. Sans doute, il y a des artistes qui ont résisté, mais le mouvement a été presque unanime. Il faudra attendre les impressionnistes pour retrouver l'intégrité et la fraîcheur des couleurs, mais on n'a jamais vraiment retrouvé l'art du trait et de la forme comme on le pratiquait au Moyen Age. Cela a été une grande perte pour l'art.



Caravage, *La Mort de la Vierge*
(369 x 245 cm), 1605-1606, Musée du Louvre.



Portrait de Michelangelo Merisi, dit Caravage.
Craie sur papier par Ottavio Leoni (vers 1621).

LE SEL DE LA TERRE

Donner le goût de la sagesse chrétienne

*Revue trimestrielle
de formation catholique*



Maintenir et conserver la saveur du sel de la doctrine quand tout autour devient insipide par la suite de l'abandon de Dieu, c'est le défi que la revue s'impose par son nom même. Le *Sel de la terre* vous offre tous les trois mois des articles simples, diversifiés, adaptés et d'une sûreté doctrinale éprouvée afin de nourrir votre vie spirituelle.

- **Simple**, le *Sel de la terre* ne requiert de ses lecteurs **aucun niveau spécial de connaissance** ; il s'adresse à tout catholique qui veut approfondir sa foi.
- **Diversifié**, le *Sel de la terre* propose à tous une **formation catholique vraiment complète** : études doctrinales et apologétiques, spiritualité et Écriture sainte, histoire et arts de la civilisation chrétienne viennent tour à tour nourrir votre intelligence.
- **Adapté**, le *Sel de la terre* présente les vérités religieuses **les plus utiles** à notre temps et dénonce les erreurs qui menacent aujourd'hui les intelligences.
- **Traditionnel**, le *Sel de la terre* est publié sous la responsabilité d'une communauté dominicaine qui se place **sous le patronage de saint Thomas d'Aquin**, pour la sûreté de la doctrine et la clarté de l'expression.

Cet article vous a plu ?

Vous pouvez :

[Vous
abonner](#)

[Découvrir
notre site](#)

[Faire
un don](#)

Trouvez plus de 1000 articles en accès libre !