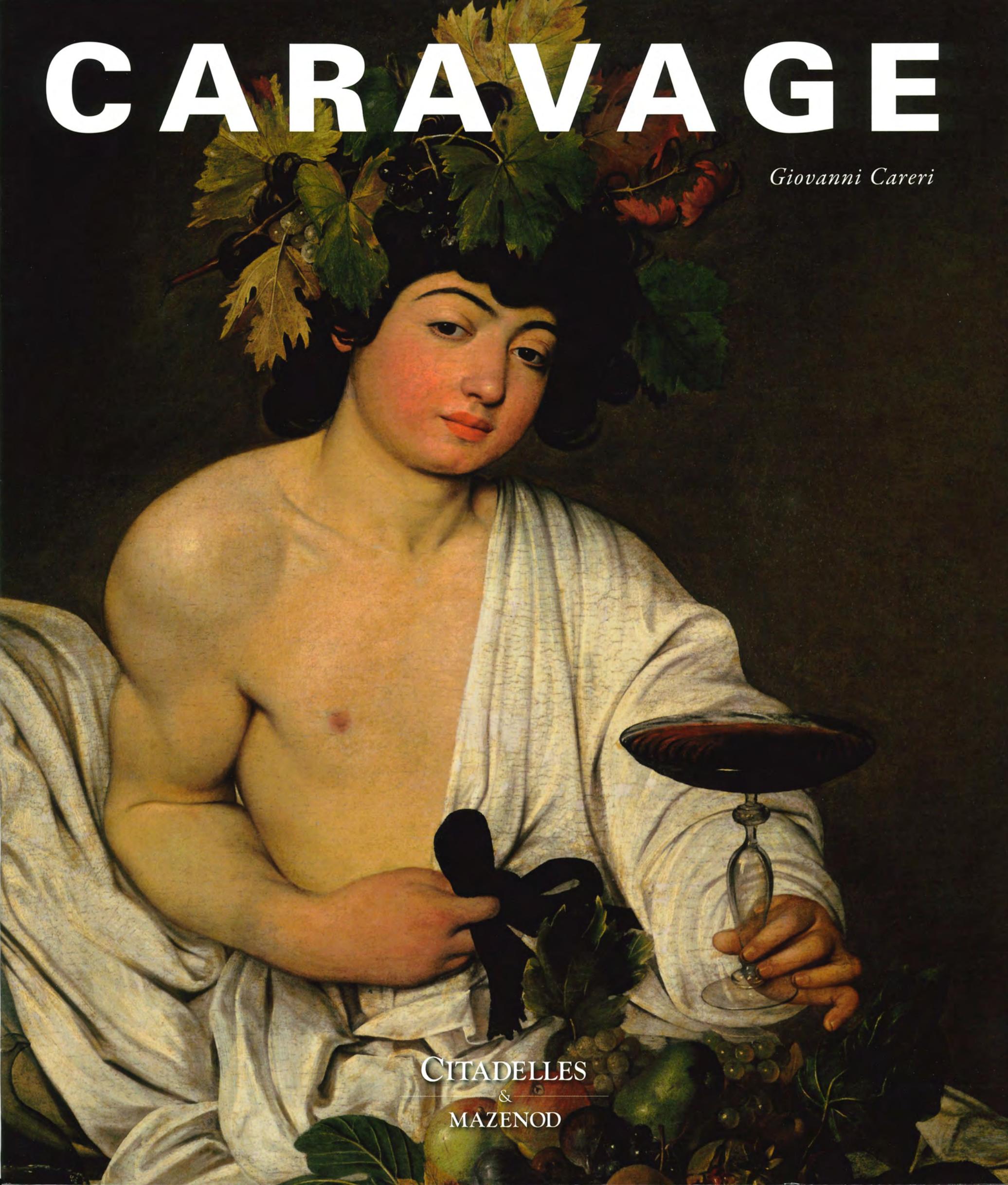


# CARAVAGE

*Giovanni Careri*



CITADELLES  
&  
MAZENOD



## Caravage. La peinture en ses miroirs

Audacieux dans sa composition comme dans les analyses détaillées des œuvres, ce livre étudie la position assignée au spectateur par la peinture de Caravage et l'effort d'interprétation que l'artiste exige de lui. Utilisant le miroir comme figure emblématique de la réflexivité, Giovanni Careri reconstruit les expériences qui ont conduit le peintre à se représenter dans ses propres tableaux pour s'offrir à l'œil du spectateur, à la condition qu'il s'approche en « amant ». Le dispositif spéculaire et ses variations constituent ainsi le fil rouge d'une monographie qui aborde l'œuvre de Caravage sous un angle inédit. Outre la précision mimétique, le miroir permet le dialogue avec sa propre conscience.

*L'Incrédulité de saint Thomas*, en point de départ permet de poser d'emblée des questions déterminantes : comment Caravage parvient-il à attirer puis conserver l'attention du spectateur ? L'auteur s'intéresse ensuite à la genèse de ces questionnements à travers les premières peintures connues du peintre, pour la plupart des autoportraits peints au miroir, où le peintre invite le spectateur à se saisir du corps peint par le regard mais aussi par le toucher. Se dessine alors une configuration complexe et novatrice des différentes positions que peut occuper le spectateur. Ce même groupe de tableaux s'empare également du sujet avant qu'il ait eu le temps de concevoir une pensée ou d'articuler un discours.

La problématique du miroir est ensuite déplacée sur le terrain de la peinture de genre et de la peinture religieuse où la spécularité continue de fonctionner, notamment dans les tableaux peints avant ou immédiatement après l'entrée, en 1597, de Caravage chez son mentor le Cardinal del Monte. Puis, l'auteur s'attache à l'étude de la chapelle Contarelli de Saint-Louis-des-Français sous l'angle de la construction narrative disjointe que Caravage développe pour proposer au spectateur un long travail de remontage. Loin de manifester le moindre doute ou une certaine indifférence à la foi, la peinture de Caravage s'engage dans l'invention d'un « réalisme chrétien », mélange de figures populaires et d'images appartenant à la tradition figurative antique et de la Renaissance.

Enfin, les tableaux du peintre dits « violents » révèlent une manière nouvelle inaugurée dans la figuration d'un acte brutal, souvent objet de réflexion de la part de celui qui est en train de l'accomplir : cette construction, paradoxale du point de vue de la vraisemblance, fait résonance avec la question majeure de l'intériorité propre au sujet moderne.

Si la peinture de Caravage se nourrit forcément de certaines expériences personnelles, elle s'élabore avant tout dans un dialogue intense avec la production picturale de son temps, avec un sens de la provocation artistique qui se plaît à tutoyer les limites.

Alors que les ouvrages sur Caravage dépassent en nombre ceux sur Michel-Ange ou Raphaël, et que depuis trente ans le public se presse aux expositions qui lui sont consacrées, ce livre porte un regard neuf sur l'artiste. En posant la question du spectateur, il déplace considérablement l'interprétation de l'ensemble de l'œuvre.





## Sommaire

- I. *L'Incrédulité de saint Thomas*,  
un objet théorique
- II. Au miroir d'Éros
- III. Un regard mordu par un lézard
- IV. Au miroir de l'autre
- V. Au miroir du Christ
- VI. Détruire la peinture
- VII. Ecce homo
- VIII. Le réalisme chrétien de Caravage
- IX. La violence en son miroir

### Épilogue

### Annexes

Note biographique  
Liste des illustrations  
Bibliographie

À Potsdam, près de Berlin, dans le palais de Sans-Souci *L'Incrédulité de saint Thomas* de Caravage est encore aujourd'hui exposée comme l'étaient certaines de ces peintures au XVII<sup>e</sup> siècle : dans une galerie où les tableaux se serrent les uns contre les autres sur une paroi qu'ils couvrent jusqu'au plafond. Dans ces conditions, devenues pour nous inhabituelles, l'originalité du tableau acquiert une prégnance particulière par sa manière de s'imposer avec une force incomparable par rapport aux pein-

Page de droite

**Incrédulité de saint Thomas**

Détail

1601-1602

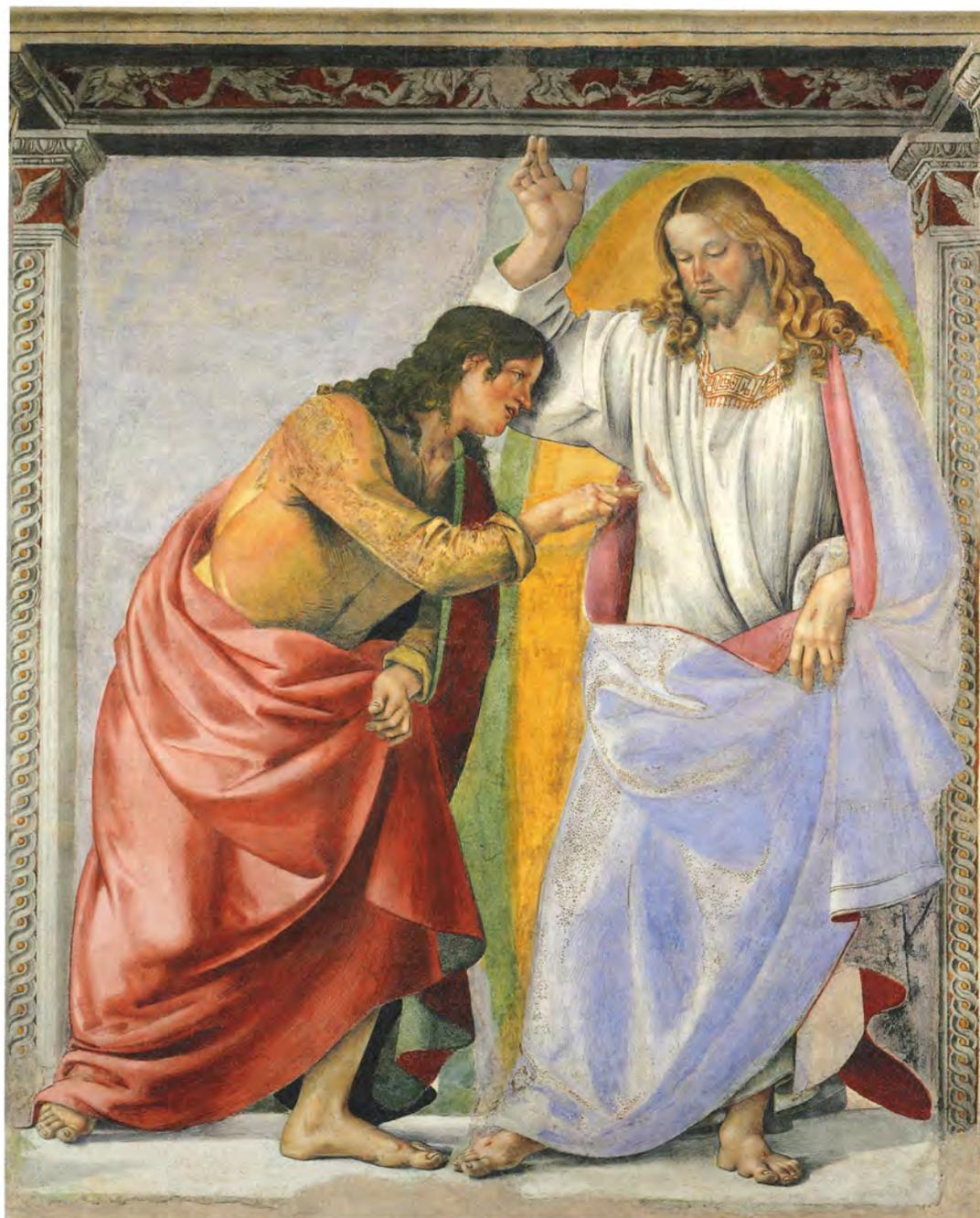
Potsdam, Sans-Souci,

Bildergalerie

Luca Signorelli

**Incrédulité de saint Thomas**

fresque, Loreto



tures qui l'environnent. Surgissant d'un fond obscur quatre demi-figures en fort relief baignent dans une lumière chaude qui dessine des gouffres d'ombre épaisse sur les corps penchés des trois personnages plus âgés, alors qu'elle exalte l'éclat de l'incarnat du plus jeune et du tissu blanc de la tunique que celui-ci écarte pour offrir une blessure béante au doigt qui la pénètre. L'attention concentrée des personnages invite le spectateur à se joindre à eux, mais le tableau ne manque pas de lui poser des questions : qui sont ces hommes ainsi groupés autour d'un geste cruel ? À qui appartient la main qui, au centre du tableau, semble guider une autre main, celle dont l'index s'enfonce dans la plaie ? Quelles pensées et quelles émotions se produisent dans les esprits des quatre personnages absorbés autour d'une action lente aux allures de démonstration, voire d'expérimentation douloureuse et extrême dont la violence semble maîtrisée par le consentement de la victime, sans qu'elle cesse pour autant de nous choquer ?

Il s'agit, nous le savons, d'une scène de la vie du Christ raconté par l'Évangile de Jean : celle où l'apôtre Thomas, qui en avait douté, reconnaît enfin que le Christ est bien ressuscité :

« Thomas, appelé Didyme, l'un des douze, n'était pas avec eux lorsque Jésus vint. Les autres disciples lui dirent donc : Nous avons vu le Seigneur. Mais il leur dit : Si je ne vois dans ses mains la marque des clous, et si je ne mets mon doigt dans la marque des clous, et si je ne mets ma main dans son côté, je ne croirai point. Huit jours après, les disciples de Jésus étaient de nouveau dans la maison, et Thomas se trouvait avec eux. Jésus vint, les portes étant fermées, se présenta au milieu d'eux, et dit : La paix soit avec vous ! Puis il dit à Thomas : Avance ici ton doigt, et regarde mes mains ; avance aussi ta main, et mets-la dans mon côté ; et ne sois pas incrédule, mais crois. Thomas lui répondit : Mon Seigneur et mon Dieu ! Jésus lui dit : Parce que tu m'as vu, tu as cru. Heureux ceux qui n'ont pas vu, et qui ont cru ! » (Jean 20 : 24-30).





**Garçon avec un panier de fruits**

1593-1594  
70 x 67 cm  
Rome, Galleria Borghese

**Garçon mordu  
par un lézard**

1593-1594  
66 x 49,5 cm  
Londres, National Gallery

*Double page suivante*

**Les Musiciens**

Détail  
1594-1595  
New York,  
The Metropolitan Museum of Art









Le *Narcisse*, en d'autres termes, donne à voir la clôture de la configuration réflexive que le *Petit Bacchus* laissait ouverte.

La dimension mortifère et autodestructrice du rapport à soi, déjà présente dans l'autoportrait sous la figure de l'attente qui rend malade et consume, se donne ici à voir dans la parfaite stase d'une figure double composée comme une roue à l'arrêt dont le genou est le moyeu. Une observation attentive révèle pourtant quelques écarts significatifs dans le rapport entre la figure et son reflet : les mains d'abord dont l'une épouse parfaitement son image reflétée dans l'eau alors que l'autre est plongée dans le liquide. La ligne qui marque l'articulation entre la figure et son image reflétée, ensuite, qui n'est pas tout à fait continue, puisqu'une déviation vient l'infléchir sur une dizaine de centimètres. La différence la plus évidente se trouve, par ailleurs, dans l'obscurcissement de la figure dans l'eau, qui est rongée par l'ombre et moins nettement visible que l'autre, au point que l'un des deux genoux disparaît. La construction en « presque diptyque » résiste cependant à ces petites différences, donnant à voir une figure circulaire, pliable en son centre, une surface dépourvue de profondeur dont la platitude est accentuée par le manque de déformation de l'image reflétée. Le corps et son reflet semblent occuper le même plan, strictement parallèle au plan du tableau.

On peut se demander si cette image de Narcisse se réfère à la première partie du récit d'Ovide, quand le jeune homme ne se reconnaît pas dans son reflet ou à la deuxième, quand, s'étant reconnu, il ne se déprend toujours pas de son image, jusqu'à mourir pour être métamorphosé en fleur. On ne trouvera pas de réponse dans ce tableau, secret comme peu d'autres, puisque sa caractéristique première est de se clore sur lui-même. Cependant le seul fait de pouvoir poser la question nous oblige à nuancer notre lecture : si Narcisse croit voir un autre dans sa propre image, la relation à soi devient comparable, dans son ambiguïté abyssale, à celle du *Petit Bacchus malade* ;



c'est un rapport à l'autre à travers l'image de soi comme pour l'Armide du Tasse bien que, pour le *Narcisse*, cette altérité apparaisse comme une illusion explicite. Si, par contre, Narcisse se reconnaît dans son image et persiste dans sa contemplation de soi, on peut être tenté de voir dans l'obscurcissement du reflet la marque de l'épuisement qui doit le conduire à la mort, par noyade. Hubert Damisch rejette cette interprétation humaniste et moralisatrice, propre à la version néoplatonicienne du mythe, celle de Plotin, qui condamne l'amour des corps et des choses matérielles et qui fait de Narcisse qui se noie dans les eaux du fleuve l'exemple de ce qu'il ne faut pas faire pour parvenir à la vérité épurée du monde des Idées.

**Narcisse**  
1597-1598  
113,3 × 95 cm  
Rome, Palazzo Barberini

Page de gauche

**Conversion de saint Paul**  
1602  
230 × 175 cm  
Rome, église de Santa Maria del Popolo

*Vocation de saint Matthieu*

1599-1600

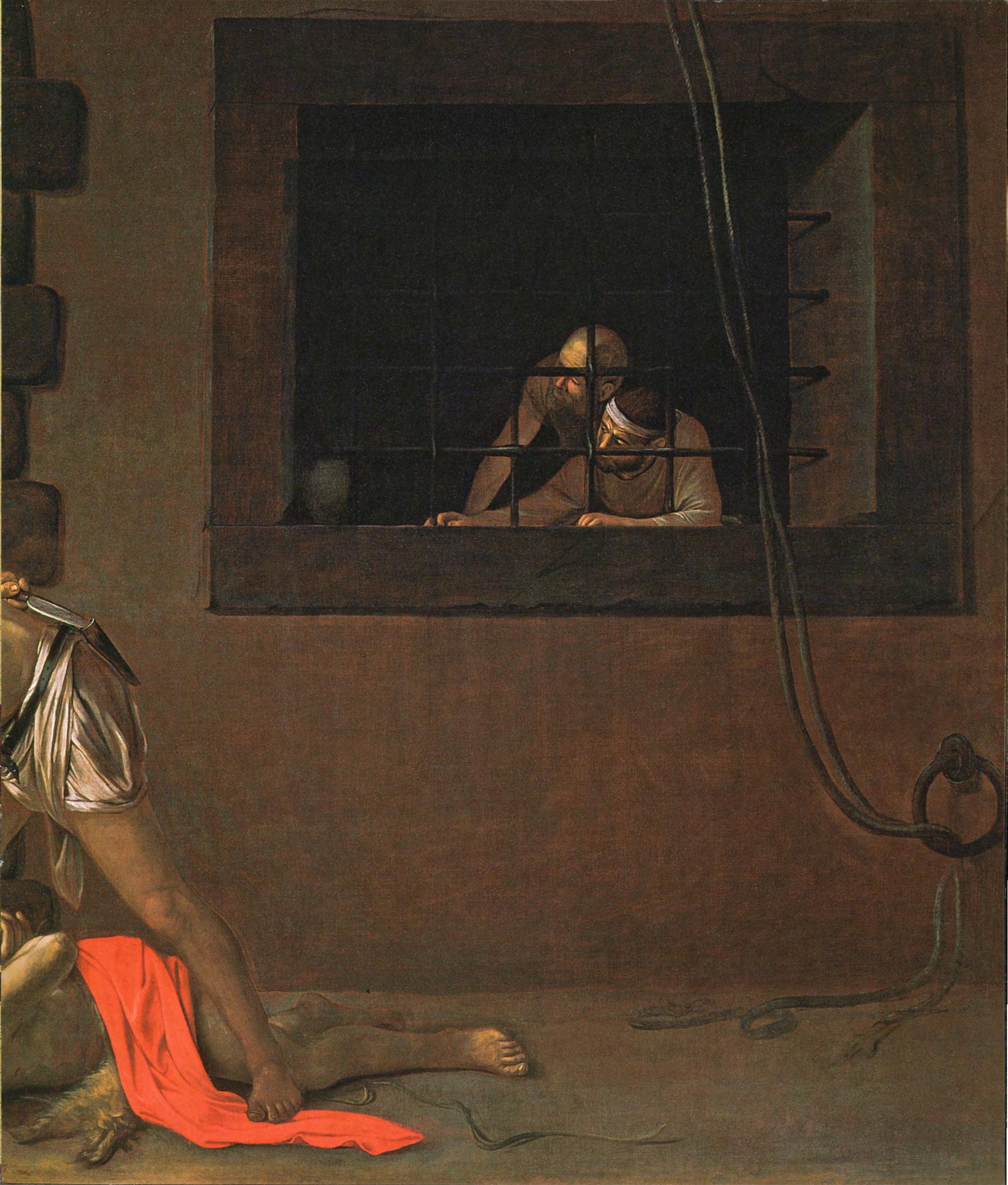
322 × 340 cm

Rome, église Saint Louis  
des Français









## L'AUTEUR

Giovanni Careri est directeur d'études à l'EHESS, directeur du Centre d'histoire et théorie des arts, et professeur à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon. Ses recherches portent principalement sur des objets singulièrement complexes : le « montage » des arts dans les chapelles baroques du Bernin (*Envols d'amour. Le Bernin : montage des arts et dévotion baroque*, 1990) ; le réseau des tableaux, pièces de théâtre et ballets qui ont repris la *Jérusalem délivrée* du Tasse (*Geste d'amour et de guerre. La Jérusalem délivrée, images et affects, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, 2005).

Il participe également à la recherche en art contemporain (avec Bernhard Rüdiger, *Face au réel. Éthique de la forme dans l'art contemporain*, 2008).

Double page précédente

### **Décapitation de saint Jean-Baptiste**

1607-1608  
361 x 520 cm  
Malte, La Valette,  
oratoire du couvent  
des Chevaliers de saint Jean

### **Méduse**

1597-1598  
Diamètre 58 cm  
Florence, Galleria degli Uffizi

Page de droite

### **Marthe et Marie Madeleine**

Détail  
1598-1599  
Detroit, Detroit Institute of Art

Quatrième de couverture

### **Madone des palefreniers**

Détail  
1605-1606  
Rome, Galleria Borghese

Première de couverture

### **Bacchus**

Détail  
1596-1597  
Florence, Galleria degli Uffizi



## COLLECTION « LES PHARES »

Un ouvrage de 384 pages

Relié en toile sous jaquette et coffret illustrés

325 illustrations couleur environ

Format : 27,5 x 32,5 cm

ISBN : 978-2-85088-641-6

Code Hachette : 14-0991-3



