

PAULETTE CHONÉ, JEAN-CLAUDE BOYER,
RICHARD E. SPEAR, IRVING LAVIN

ART ET ARTISTES

*Collection dirigée
par Jean-Loup Champion*

L'Âge d'or
du nocturne

Gallimard
Paris 2001

Caravage révolutionnaire ou l'impossibilité de voir*

Irving Lavin

Traduit de l'américain par Lydie Échasseriaud

*Vere tu es Deus absconditus, Deus Israel salvator
Vous êtes vraiment le Dieu caché, le Dieu
d'Israël, le Sauveur!*

(Isaïe, XLV, 15)

Le sous-titre de cet article fait allusion à l'émouvante réflexion de Philip Guston sur un peintre aussi provocateur que Caravage : «Piero della Francesca: The Impossibility of Painting» (1965). «Une certaine angoisse persiste dans la peinture de Piero della Francesca. Ce que nous voyons est l'émerveillement que suscite ce qui est en train d'être vu. Peut-être est-ce l'angoisse même de peindre [...] correspondant à un point extrême de l'"impossibilité" de peindre. Ou de la possibilité de peindre. De la frustration que la peinture engendre. De sa continuité [...] Il est possible que ce que nous percevons ne soit pas un "tableau", mais la présence d'une loi nécessaire et généreuse.»¹

Caravage se montre toujours révolutionnaire. C'est au sens social que le caractère novateur de son art est le plus souvent perçu : ne se contentant pas de représenter des personnes de condition modeste avec un réalisme qui semblait être, tout particulièrement par rapport à la tradition italienne, sans détours et des moins classiques, il plaça ces figures dans des contextes – notamment dans des scènes religieuses – dans lesquels leur présence paraissait pour le moins incongrue. Ses commanditaires, sans aucun doute déconcertés, refusèrent très souvent ses tableaux, ce qui contribua considérablement à sa réputation de prolétaire socialiste avant la lettre. Révolutionnaire, Caravage l'était cependant

dans un autre sens, moins courant et moins souvent perçu, qu'on peut qualifier d'intellectuel, ou plutôt de spirituel. Ces deux aspects de son œuvre sont intimement liés, et toute analyse, tendant à les séparer ou à sous-évaluer l'un des deux, risque de mal interpréter l'un et l'autre. Les changements introduits par Caravage s'expliquent par une perception nouvelle du monde, bouleversant non seulement les rapports sociaux traditionnels mais aussi les concepts religieux et même théologiques. Les conceptions de Caravage se traduisent sur le plan stylistique par des clairs-obscur violents, des coloris intenses, des raccourcis extravagants et bien d'autres aspects «radicaux» de son œuvre, l'un d'eux – et non des moindres pour ce qui nous intéresse ici – étant ce qu'on pourrait appeler le gros plan spectaculaire. Souvent réduites en nombre par rapport aux tableaux antérieurs traitant des mêmes sujets, les figures sont représentées de très près et semblent soit émerger d'un arrière-plan très sombre, soit en être enveloppées. Les tableaux étant souvent destinés à être accrochés dans des salons ou des galeries appartenant à des particuliers, ces gros plans spectaculaires étaient utilisés par l'artiste pour amener le regard à se focaliser sur les gestes et les réactions des figures, et donc pour établir un lien intense et intime entre le spectateur et ces dernières, représentées en pied – «*al vivo*» comme les contemporains de Caravage avaient coutume de dire – et dotées d'une forte présence physique. En même temps, ces gros plans spectaculaires créent un grand paradoxe d'ordre pour ainsi dire existentiel, se situant au point de rencontre des aspects social et spirituel de l'art de Caravage: il s'agit du paradoxe consistant à percevoir le macrocosme au travers du microcosme; et l'humanité dans son ensemble au travers d'un seul individu, le plus humble soit-il. Cette analyse s'applique à de nombreux tableaux de Caravage, tout particulièrement ceux exécutés vers 1600, dont trois constituent le sujet de cet article. Le *Saint Jean-Baptiste* **iii. 80** de la pinacothèque du Capitole à Rome et le *Repas à Emmaüs* **iii. 22** de la National Gallery de Londres sont connus depuis longtemps, tandis que l'*Arrestation du Christ* **iii. 65** actuellement à

la National Gallery of Ireland, à Dublin, est une œuvre qui a été retrouvée récemment, en même temps qu'une série de documents indiquant que les trois tableaux furent commandés dans les années 1602-1603 par l'un des premiers commanditaires importants de Caravage, le marquis Ciriaco Mattei².

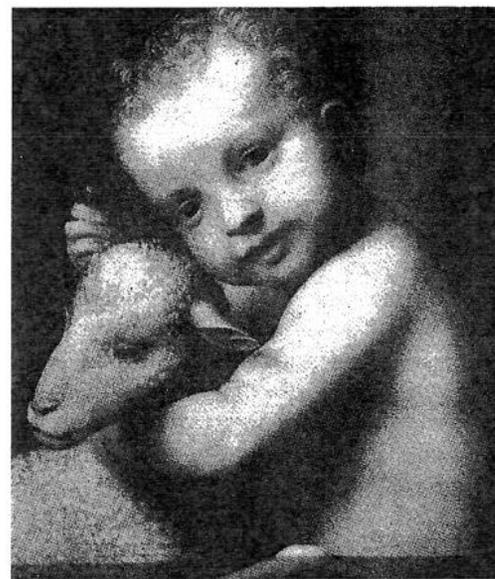
L'intention est de laisser entendre ici que ces trois œuvres sont en fait intimement liées les unes aux autres sur un plan tant thématique que plastique et que, étant censées être vues toutes les trois ensemble, elles devraient être également considérées globalement. Exécutés peu après les monumentaux décors de chapelle qui avaient fait la réputation de Caravage, les tableaux Mattei furent les premières œuvres religieuses de l'artiste destinées à être contemplées en privé, en l'occurrence dans la maison de l'un des aristocrates romains les plus pieux et les plus cultivés. Rappelons que, en dépit des réactions violemment négatives que son œuvre et sa personnalité réfractaires suscitèrent de la part de ses contemporains, Caravage comptait aussi des commanditaires fidèles et enthousiastes dans les hauts rangs de la société romaine, fait qui remet quelque peu en question une perception monolithique du monde de la Contre-Réforme. Les trois tableaux sont de spectaculaires gros plans qui, de dimensions similaires, relatent chacun un moment crucial. Contrairement aux décors narratifs de chapelle, consacrés à la vie de tel ou tel saint, ils montrent certains aspects d'un thème sous-jacent, d'une importance sans pareille pour l'humanité: l'histoire du Salut, que Caravage «représente» d'une manière dépassant de loin ce que ses contemporains considéraient être les limites de la peinture. Suivons l'ordre chronologique des épisodes relatés.

Dans le *Saint Jean-Baptiste* **iii. 80** de la pinacothèque du Capitole, Caravage a représenté Jean-Baptiste sous les traits d'un adolescent nu au sourire provocateur qui, assis sur une peau de bête, a passé un bras autour du cou d'un bélier. Le tableau est si original que seuls des documents découverts récemment ont permis d'établir la nature du sujet. Nous savons désormais que



80 Caravage, *Saint Jean-Baptiste*, vers 1601-1602, huile sur toile, 132 × 97 cm, Rome, Musei Capitolini.

l'œuvre était invariablement mentionnée comme étant une représentation de saint Jean-Baptiste dans les inventaires de la famille Mattei, et ce n'est certainement pas par hasard que, au moment de partager sa collection entre ses différents héritiers, Ciriaco Mattei légua ce tableau à son fils Giovanni Battista³. En tant que portrait de saint Jean-Baptiste, l'œuvre pose cependant des problèmes d'interprétation, que Caravage nous défie de résoudre. De nombreuses représentations de la Vierge à l'Enfant, avec Jésus et Jean-Baptiste apparaissant nus dans les bras l'un de l'autre, offrent à cette figure un début de contexte. Il existe aussi de nombreux tableaux où le Christ tient dans ses bras l'agneau sacrificiel, attribut de Jean-Baptiste, qui a dit: «Voici l'agneau de Dieu»⁴. Ces deux thèmes iconographiques étaient particulièrement



81 Bernardino Luini, *Jésus ou saint Jean-Baptiste enfant embrassant l'Agneau*, tempera et huile sur panneau, 28 × 25 cm, Milan, pinacothèque Ambrosienne.

populaires dans la Lombardie natale de Caravage, après la période milanaise de Léonard de Vinci. Dans un tableau d'un suiveur de Léonard de Vinci, Bernardino Luini, l'enfant au sourire charmant qui enlace tendrement l'agneau a été identifié comme étant l'Enfant Jésus par le propriétaire du tableau, le cardinal Federico Borromeo, mais il est souvent considéré comme étant saint Jean-Baptiste en raison de l'absence de nimbe **ill. 81**. Caravage pourrait avoir vu le tableau au cours de son apprentissage à Milan⁵. Il existe une autre œuvre de Luini tout aussi intéressante **ill. 82**, dans laquelle les deux enfants tiennent un agneau, qui se trouve être un jeune bélier cornu, élément sur lequel nous reviendrons⁶. Dans un retable de Lorenzo Lotto **ill. 83**, la relation entre Jean-Baptiste, l'agneau et le spectateur est de nature



82 Bernardino Luini, *Jésus et saint Jean-Baptiste enfants avec l'agneau*, huile sur toile marouflée sur panneau, 78,8 × 57,5 cm, Ottawa, National Gallery of Canada.



83 Lorenzo Lotto, *Madone à l'Enfant avec sainte Catherine d'Alexandrie, saints Augustin, Sébastien, Antoine abbé et Jean-Baptiste*, 1521, huile sur toile, 287 × 268 cm, Bergame, église San Spirito.



84 École de Fra Filippo Lippi, *Rencontre de Jésus et de Jean-Baptiste dans le désert*, vers 1470, tempera sur bois de peuplier, 30 × 48 cm, Berlin, Bodemuseum.

extatique⁷. La figure peinte par Caravage est radicalement différente. Jean-Baptiste est un adolescent et sa nudité, suggestive, revêt une nouvelle dimension. Cette figure nubile incarne la notion d'amour sous ses deux aspects, physique et divin⁸. Cette figure eut une sorte de précédent. Selon la tradition, ce n'est qu'avec une vague idée de sa vocation que le jeune Jean-Baptiste s'est rendu au désert, où le Christ lui a indiqué sa mission et a fait de lui le premier converti. Les deux jeunes gens sont souvent représentés en train de se saluer **iii. 84**, mais Domenico Veneziano a isolé ce moment charnière du changement de vie du précurseur: Jean-Baptiste, un bel adolescent nu, retire d'une main son ancienne toge et revêt de l'autre sa nouvelle robe d'ascète **iii. 85**. Veneziano conçut en fait le moment de la conversion comme un retour au temps d'avant la Chute, lorsque Adam était encore jeune, innocent et nu.

Dans le tableau de la pinacothèque du Capitole **iii. 80**, d'autres éléments renvoient à différents aspects de la personnalité



85 Domenico Veneziano, *Saint Jean-Baptiste au désert*, vers 1445, huile sur panneau de bois, 28,4 × 32,4 cm, Washington, National Gallery of Art.

du précurseur. Jean-Baptiste est, avant tout, celui qui nous ordonne de renoncer à notre vie de pécheur, c'est-à-dire de nous repentir. Dans l'Évangile selon saint Matthieu (III, 2), le précurseur dit : «Faites pénitence, car le royaume des cieux est proche.» L'ordre de repentir donné par le saint est pour ainsi dire son principal attribut et Caravage y fait référence au travers non seulement de la nudité innocente et suggestive de Jean, mais aussi de son sourire radieux et fourbe, à la fois approbateur et entendu. Celui-ci renvoie en premier lieu à la signification profonde d'un célèbre passage de l'Évangile selon saint Jean (III, 28-29), dans lequel Jean-Baptiste dit à ses disciples : «Vous me rendez vous-mêmes témoignage, que j'ai dit que je ne suis point le Christ, mais j'ai été envoyé devant lui. L'époux est celui à qui est l'épouse; mais l'ami de l'époux, qui se tient debout et qui l'écoute, est ravi de joie à cause qu'il entend la voix de l'époux. Je me vois donc maintenant dans l'accomplissement de cette joie.» La référence à l'épouse et à l'époux annonce l'union du Christ et de l'Église – le corps des fidèles –, et le visage de Jean-Baptiste exprime cette joie que procurent les liens d'amitié avec l'époux, mais aussi le fait de répondre à son exhortation au Salut par la pénitence.

Car le sourire dévastateur du précurseur peint par Caravage a aussi valeur de réprimande. L'idée de représenter saint Jean-Baptiste sous les traits d'un jeune homme attirant et isolé, qui – conçu tel un ange du Seigneur nu, androgyne et sans ailes – incite de son sourire doux à faire pénitence et annonce la venue du Salut, était une invention de Léonard de Vinci **III. 86**, auquel Caravage devait en outre de nombreuses leçons de style⁹. Le thème du mariage est évoqué dans le tableau de Caravage par l'attitude de Jean-Baptiste, qui embrasse l'agneau sacrificiel de la même manière que le Christ a embrassé sa destinée et l'Église salvatrice. La substitution du mouton mâle, symbole de luxure, à l'agneau, symbole d'innocence, est aussi provocateur que la figure même de saint Jean-Baptiste et elle revêt une connotation



86 Léonard de Vinci, *Saint Jean-Baptiste*, vers 1509, huile sur panneau de bois, 69 × 57 cm, Paris, musée du Louvre.

particulière: Jean-Baptiste, le héraut du repentir, embrasse le péché, et l'animal réagit en faisant littéralement de même. L'amour qui unit notre saint Jean-Baptiste lascif et l'animal lubrique ne peut être compris qu'au sens d'une exhortation à faire pénitence reposant sur le célèbre passage de l'Évangile selon saint Matthieu (XXV, 32-33) où le Christ annonce le Jugement dernier et déclare: «Et toutes les nations étant assemblées devant lui, il séparera les uns d'avec les autres, comme un berger sépare les brebis d'avec les boucs; et il placera les brebis à sa droite, et les boucs à sa gauche.» Un autre texte de Matthieu (IX, 12-13) permet de saisir les liens entre l'attitude de Jean-Baptiste, son exhortation à faire pénitence, son invitation au Salut et le mariage du Christ et de l'Église. Au cours du repas pris par le Christ dans la maison de Lévi, alors que le collecteur d'impôts juif avait déjà été appelé par le Christ et était devenu Matthieu lui-même, les Pharisiens demandèrent pourquoi Jésus mangeait avec des collecteurs d'impôts et des pécheurs. La réponse donnée par Jésus fut la suivante: «Ce ne sont pas les sains, mais les malades qui ont besoin de médecin. C'est pourquoi allez, et apprenez ce que veut dire cette parole: J'aime mieux la miséricorde que le sacrifice. Car je ne suis pas venu appeler les justes, mais les pécheurs.» Puisque Jésus est venu pour inciter les pécheurs à faire pénitence, Jean-Baptiste fait allusion au péché de chair et représente le moment où l'amour qu'il incarne passe de sa dimension charnelle à une dimension spirituelle; à cet instant, son sourire exprime la joie que procure à l'ami de l'époux le cataclysme universel du Salut. Le microcosme renvoie de nouveau au macrocosme: une seule figure émerge d'un arrière-plan presque noir pour proclamer le Salut de l'homme par l'amour.

D'où Caravage tenait-il ces idées étonnantes? La famille Mattei et Caravage étaient étroitement liés au principal mouvement religieux humaniste de l'époque, à savoir le mouvement réformateur oratorien de saint Philippe Neri. Les oratoriens associaient à une perception de la mission du Christ populiste et empreinte d'humilité une redécouverte historiciste de l'Église



87 *Le Bon Pasteur*, sarcophage, détail, 250-275 après J.-C., marbre, 75 × 240 cm, Rome, musée du Latran.

primitive, considérée sur le plan spirituel comme un modèle de simplicité, d'humilité, de pureté et de perfection. Encouragé par saint Philippe, le cardinal Baronius, qui était oratorien, lui consacra des annales monumentales. Caravage se passionna pour les études archéologiques d'Antonio Bosio (1575-1629), et plus particulièrement pour les fouilles de catacombes dont ce dernier fut l'initiateur et qui débouchèrent sur la publication posthume de son célèbre ouvrage illustré *Roma sotterranea*¹⁰. Dans celui-ci, il analysait ce qui dut être l'une des découvertes les plus marquantes de l'époque, à savoir l'image du Bon Pasteur **iii. 87**, qu'il fut le premier à présenter comme un emblème des débuts de la chrétienté. Il fondait son argumentation essentiellement sur les paroles du Christ rapportées dans l'Évangile selon saint Jean (X, 14): «Je suis le bon pasteur, et je connais mes brebis, et mes

brebis me connaissent.» D'après Bosio, le mouton représente la nature humaine. Il cite les écrits de saint Hilaire et de saint Jean Chrysostome pour démontrer que le seul animal faisant partie de l'image du Bon Pasteur servait à faire spécifiquement référence à l'humanité en général. De même que la faute d'un seul homme, Adam, suffit à précipiter dans la Chute toute l'humanité, la grâce accordée par Dieu dans sa munificence à une seule créature s'étend à tous les hommes¹¹.

Tout aussi étonnante et importante pour cette analyse apparaît l'observation faite par Bosio selon laquelle le Bon Pasteur porte souvent non pas un agneau mais un bélier adulte, un point dont même les commentateurs modernes ont tendance à ne pas tenir compte¹². Selon l'iconographe de premier ordre qu'était Bosio, cette distinction n'est cependant pas anodine; elle comporte ce qu'il appelle un mystère¹³. Il assimile clairement l'animal cornu aux boucs de la parabole du berger qui sépare les brebis des boucs, soit les bons des mauvais, au jour du Jugement dernier. Et, historien de premier plan, il fonde sa théorie sur un texte contemporain, le commentaire par Théodoret d'un verset du Cantique des cantiques (I, 7) dans lequel l'Époux, interprété comme étant le Christ, dit à sa bien-aimée, considérée comme le corps de l'Église: « Si vous ne vous connaissez pas, ô vous qui êtes la plus belle d'entre les femmes, sortez, suivez les traces des troupeaux, et menez paître vos chevreaux près des tentes des pasteurs. » Théodoret évoque le médecin qui soigne les malades et non les bien portants, qui appelle à faire pénitence non les justes mais les pécheurs et qui, dans sa bienveillance, désire que nous aussi nous embrassions (« *complectamur* », renvoyant ici très précisément à la parabole des brebis et des boucs) avec ferveur non seulement les justes mais aussi les pécheurs¹⁴. Il est surprenant de constater que l'analyse intuitive de Bosio se trouve confirmée par le couvercle d'un sarcophage du IV^e siècle sur lequel le berger imberbe caresse de sa main droite des moutons dociles, se présentant sous la forme de béliers à cornes **iii. 88**, tandis qu'il repousse de sa main gauche des boucs indisciplinés¹⁵. Federico



88 *Séparation des brebis et des boucs*, couvercle de sarcophage, détail, IV^e siècle après J.-C., marbre, 40,6 × 237,3 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

Borromeo, procédant à une analyse similaire dans son traité sur la peinture religieuse, assimile le mouton à une âme égarée, rachetée par le Christ, lorsqu'il aborde le thème du Bon Pasteur tel qu'il apparaît dans les catacombes¹⁶. Bosio a dû être frappé par le commentaire de Théodoret et avoir le sentiment qu'il lui était envoyé par Dieu, car il semblait combiner en une seule formule tous les éléments nécessaires à la compréhension de cette image différente et à première vue peu séduisante du Sauveur. C'est à l'intérieur d'un même chapitre que Bosio présente ces deux images types comme des manifestations contrastées mais complémentaires du thème du Bon Pasteur; de même, le saint Jean-Baptiste de Caravage correspond à une fusion des deux incarnations du Rédempteur en la personne complexe du précurseur.

L'Arrestation du Christ **iii. 65** correspond aussi à un épisode crucial. La Passion proprement dite commence avec la trahison de Judas. Au moment du baiser, les ténèbres s'abattent sur l'humanité, enclenchent le processus de la Rédemption, et l'ancien monde commence à basculer dans le nouveau. Caravage a mis en scène le mystère le plus grand de la chrétienté, celui de la mort qui donne la vie, et a doté ce « minuscule » épisode d'une portée maximale: au moment où le monde plonge dans les ténèbres, la Passion du Christ l'illumine. Dans l'Évangile selon saint Matthieu (V, 17), Jésus dit: « Ne pensez pas que je sois venu détruire la loi ou les prophètes: je ne suis pas venu les détruire, mais les accomplir. »



89 *Démosthène*, marbre, 202 cm, Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek.

C'est précisément ce qui se produit au moment du baiser de Judas. Pour Caravage, la figure du Christ se situe au cœur de l'action et incarne le lieu physique d'une nouvelle révolution. En fait, la figure est remarquable parce qu'elle renvoie à un modèle classique, celui de l'orateur grec Démosthène **iii. 89**, alors qu'elle a été exécutée par Caravage, peintre réaliste et anti-classique par excellence. Ces références classiques sont toujours surprenantes chez Caravage, mais tout particulièrement ici en raison des différences introduites¹⁷. Plutarque, dans les *Vies parallèles*, décrit une statue représentant l'orateur grec les mains jointes et les doigts croisés (« Vie de Démosthène », XLV). Dans le tableau, Caravage fait de toute évidence allusion à

cette statue, dont il existe plusieurs copies – il a donné la même attitude à la figure de sainte Anne, qui médite sur la signification théologique de l'événement auquel elle assiste, dans la *Madone au serpent* **iii. 90**. L'allusion apparaît ici au travers de la pose donnée à la figure, mais aussi de son visage. Dans la « Comparaison » de Démosthène et de Cicéron, Plutarque oppose la gravité et l'austérité du premier à la cordialité et à l'humour du second, affirmant même que le caractère profondément sérieux, réfléchi et anxieux de Démosthène se lit sur son visage. Ces traits psychologiques ressortent clairement de l'expression que Caravage a donnée au Christ, qui pose au traître la question fatidique (Lc XXII, 48) : « Quoi ! Judas, vous trahissez le Fils de l'homme par un baiser ? », une question à vrai dire ironique, qui insiste moins sur la trahison que sur le moyen employé : un faux amour, c'est-à-dire l'absolue



90 Caravage, *Madone des palefreniers* ou *Madone au serpent*, vers 1605-1606, huile sur toile, 292 × 211 cm, Rome, galerie Borghèse.

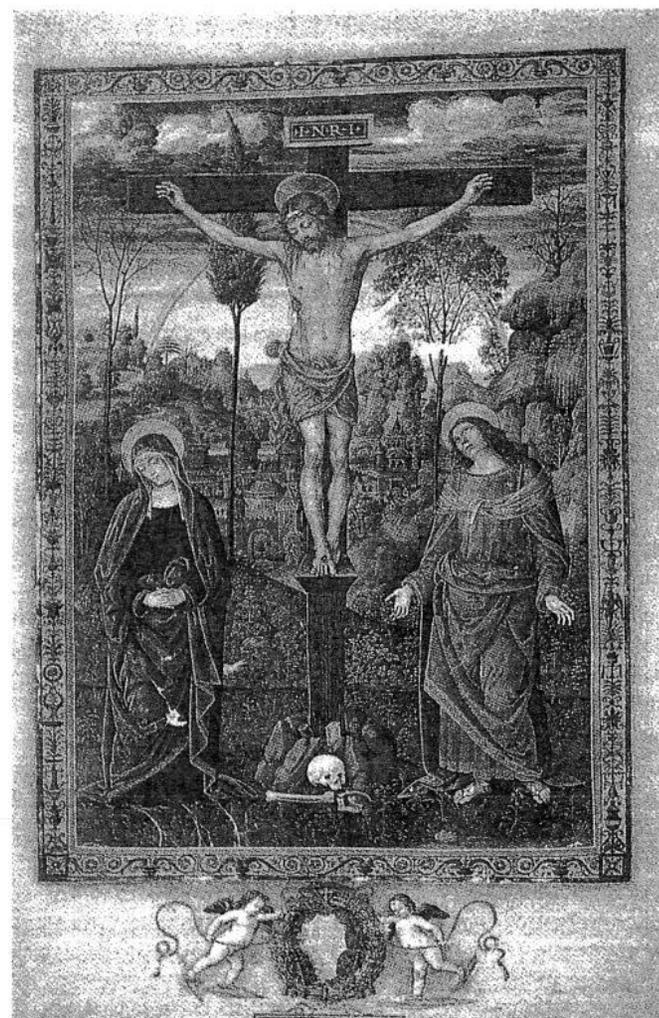
négarion du principal message du Christ. Plutarque rapporte aussi à propos de la statue de Démosthène (Démosthène, 31) une histoire qui semble curieusement ne pas avoir été étrangère à l'interprétation de Caravage. Un soldat athénien, ayant caché dans les mains de la statue les pièces d'or qu'il avait économisées, revint au bout d'un certain temps et retrouva son trésor sous un amoncellement de feuilles. Démosthène ayant été accusé de corruption par les sympathisants du parti macédonien, cette anecdote avait clairement une portée politique : elle était en effet censée convaincre les Athéniens de l'innocence et de la probité du grand orateur. Le contraste par rapport à Judas est évident. Tout en renvoyant clairement à cette tradition politico-artistique, Caravage l'a

inversée tant littéralement que figurativement: il a positionné les mains du Christ la paume vers le bas.

Cette variante du motif des mains jointes aux doigts entrecroisés correspond aussi à une forte tradition dans l'art religieux. Ce geste est celui, par exemple, d'une des femmes dont le visage exprime le chagrin dans un groupe en terre cuite de Guido Mazzoni conservé à Busseto, *La Pietà* **iii. 91**¹⁸. Il arrive que Jean ou la Vierge pleurant le Christ aient cette même pose dans la scène de la Crucifixion **iii. 92**. L'inversion des mains transforme le sens du geste, qui n'apparaît plus comme l'expression d'une réserve stoïque mais comme celle d'une certaine anxiété, un trait de caractère que Plutarque prêtait aussi à Démosthène. Le visage, qui portait les marques de l'inflexibilité et de l'irascibilité de l'orateur, véhicule désormais angoisse et compassion. L'inversion du geste et de l'émotion n'est cependant que la première des différences introduites par Caravage.



91 Guido Mazzoni, *La Pietà* (détail), vers 1475, terre cuite au 7/8, Busseto, Sainte-Marie-des-Anges.



92 Pérugin (attr. à), *Crucifixion*, vers 1495, 385 × 285 cm, Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Barb. Lat. 614, f° 219 v°.

La manière dont l'artiste a clairement et délibérément isolé et juxtaposé les trois têtes de la moitié gauche du tableau constitue l'un des traits remarquables de cette œuvre qu'on ne trouve dans aucune représentation antérieure du sujet. Au regard fixe et malveillant de Judas, ainsi qu'à son embrassade chargée d'agressivité fait contrepoids le profil d'un beau jeune homme qui, littéralement terrorisé, s'enfuit en criant, bouche grand ouverte. Le jeune homme est une allusion au récit de Marc (XIV, 50-52) : « Alors ses disciples l'abandonnèrent et s'enfuirent tous. Or il y avait un jeune homme qui le suivait, couvert seulement d'un linceul, et comme on voulut se saisir de lui, il laissa aller son linceul, et s'enfuit tout nu des mains de ceux qui le tenaient. » Conformément à une ancienne tradition selon laquelle le jeune homme mentionné par Marc aurait été Jean l'Évangéliste, Bellori assimila le lâche déserteur de Caravage à saint Jean dans la biographie de l'artiste, bien qu'il ait été représenté habillé¹⁹. À vrai dire, le rouge et le vert de la draperie qui l'enveloppe sont précisément ce qui permet de l'identifier comme, non pas le jeune homme anonyme de l'Évangile, mais saint Jean, puisque le rouge et le vert sont les couleurs traditionnellement associées à saint Jean l'Évangéliste²⁰. Caravage renvoie cependant explicitement à l'épisode décrit par Marc puisqu'il montre la figure au moment où elle est en train de se faire dévêtir par des mains qui tiennent son vêtement, ce dernier ondulant de telle sorte qu'il enveloppe la tête des deux protagonistes telle une variante rouge sang de la voûte céleste. Caravage avait dû voir ce motif dans une scène représentant le Christ en majesté sur le célèbre sarcophage de Junius Bassus **iii. 106** datant des débuts de la chrétienté, un sarcophage qui, comme nous allons le voir, joua aussi un rôle important dans la composition du Repas à Emmaüs, destiné à Mattei²¹. Il est clair que la présence et l'identité du jeune homme en fuite – qui ne fait aucun doute (il s'agit de saint Jean l'Évangéliste) – entraînent pour une grande part dans la perception qu'avait Caravage de la trahison. On en trouvera l'explication dans l'un des ouvrages ayant fait école au cours de la mise au point d'une interprétation

christologique de l'Ancien Testament, à savoir les Morales sur Job de Grégoire le Grand. Commentant le verset XIX, 20 du livre de Job (« Mes chairs ont été réduites à rien, mes os se sont collés à ma peau... »), Grégoire assimile le jeune homme mentionné par Marc à Jean, le plus jeune des apôtres, qui, comme les autres apôtres, abandonna son maître, mais se rendit ensuite à la Crucifixion et se vit confié par le Seigneur le soin de veiller sur sa mère²². Le sens fondamental de la référence à Jean dans le contexte des lamentations de Job est à chercher dans le verset précédent, lorsque Job se plaint en ces termes : « Ceux du conseil desquels je me servais autrefois m'ont eu en exécration, et celui que j'aimais le plus s'est déclaré mon ennemi » (XIX, 19), verset que Grégoire considère comme une référence au comportement de tous les apôtres lors de l'arrestation du Christ. Et puisque Jean l'Évangéliste était, selon son propre témoignage, le disciple préféré du Christ – sa tête semble quasiment émerger de celle de son Maître –, la désertion sans commune mesure de Jean équivaut à l'attitude sans commune mesure de Judas lorsqu'il trahit l'amour du Christ²³. C'est par un cri frénétique que Jean extériorise sa fuite impensable devant un amour intérieur, tandis que c'est par un profond silence que Judas extériorise son double jeu fait d'un amour tout extérieur. Ensemble, ils font le malheur du Christ à l'heure des ténèbres.

C'est quand on considère la raison pour laquelle Caravage a peint une telle angoisse sur le visage du Christ qu'on est le plus surpris. À première vue, on pourrait penser que le Christ souffre d'avoir été trahi, cruellement assailli et arrêté. Mais il n'en est rien. Pour comprendre la souffrance du Seigneur, nous devons nous rappeler le récit que fit saint Luc de cet épisode (XXII, 53), au cours duquel le Christ dit à ses assaillants : « Quoique je fusse tous les jours avec vous dans le temple, vous ne m'avez point arrêté ; mais c'est ici votre heure, et la puissance des ténèbres. » Par cette phrase s'établit un lien métaphorique entre l'abominable dissimulation et le fait que le passage à l'acte a eu lieu de nuit, une conjonction entre la forme et le fond qui convenait

parfaitement au style de Caravage et joua un rôle fondamental dans l'interprétation qu'il livra du récit²⁴. En réalité, les Pères de l'Église avaient déjà perçu l'ironie tragique inhérente au fait que les assaillants du Christ, qui vivaient dans les ténèbres, n'avaient pas réussi à voir son innocence lumineuse. Cette idée apparaît clairement dans les sermons sur la Passion de Léon le Grand, au nombre des commentaires sur les Évangiles ayant eu à l'époque le plus de retentissement: «Les fils des ténèbres se ruèrent donc sur la vraie lumière, et, bien qu'ils se servissent de torches et de lanternes, ils n'échappèrent pas à la nuit de leur infidélité, parce qu'ils ne discernèrent pas l'auteur de la lumière.»²⁵

Une idée beaucoup plus novatrice et provocatrice se fait jour ici par le rapprochement de ce passage de l'Évangile selon saint Luc d'un autre passage de la Bible, celui de l'Évangile selon saint Jean relatif à la Trahison (XVIII, 3), auquel Léon le Grand fait référence et que Caravage a illustré dans son tableau: «Judas, ayant donc pris avec lui une compagnie de soldats, et des gens envoyés par les princes des prêtres et les pharisiens, il vint en ce lieu avec des lanternes, des flambeaux et des armes.» L'interprétation de la scène par Caravage s'inspire, je pense, de l'œuvre d'un théologien, archéologue, historien, poète et fonctionnaire administratif qui, aujourd'hui quasiment tombé dans l'oubli mais très célèbre du temps de Caravage, avait pour nom Giulio Cesare Capaccio (1552-1634)²⁶. Dans une série de traités, dans lesquels toute idée de divinité est suggérée à l'aide de métaphores au pouvoir évocateur, ce dernier a exposé sa théorie, brillante et provocatrice, de la nature «occulte» de Dieu. Mêlant la philosophie, la théologie, la métaphysique et une rhétorique faite de dévotion, cette théorie correspond à une perception profondément émouvante et mystique de la relation entre la divinité et le monde visible. Dans un sermon sur la Passion intitulé «De la nature occulte de Dieu», publié pour la première fois en 1582, Capaccio expose sa perception du paradoxe divin en passant par un enchaînement bien argumenté de ce qu'on pourrait appeler des révélations indirectes²⁷. Le thème sous-jacent est annoncé par

la gravure sur bois qui précède le sermon: elle représente l'«Agonie» du Christ au jardin des Oliviers **III. 93**, au moment où le Christ accepte la coupe sacrificielle, c'est-à-dire juste avant que Judas et ses complices n'apparaissent et que la Passion ne commence. La gravure sur bois a pour légende deux textes du prophète Isaïe qui, ensemble, évoquent le mystère de la mission salvatrice du Christ: «Il a été offert, parce que lui-même l'a voulu, et il n'a point ouvert la bouche»; «vous êtes vraiment le Dieu caché.»²⁸ Dieu se cache dans celui qui se sacrifie volontairement; le Christ obtient la rédemption du monde par sa propre immolation. Dieu se présente sous trois formes. La première est celle qu'Il revêt au cours des actes qu'Il accomplit au temps des prophètes; la deuxième, la forme divine que perçoivent tous les bienheureux connaissant la vie éternelle auprès de Dieu; la troisième,



93 *Agonie au jardin*, gravure sur bois (d'après Capaccio), 1584, p. 375.

celle que Dieu revêt par bienveillance, pour le plaisir d'accorder la possibilité de Le voir à ceux qui sont incapables de percevoir Son visage intérieur, afin qu'ils puissent, en dépit de leur incapacité, connaître la vie. Bien que Dieu englobe toutes choses, Il est absent et séparé de toutes choses, en tant que principe au-dessus de tous les principes. Même s'il nous est possible, selon saint Paul, de connaître Dieu à partir de toutes choses, cette connaissance est indirecte («postérieure»), énigmatique, comme la connaissance qu'on pourrait avoir d'un animal en n'en ayant vu que les traces; comme le dit Paul, «Nous ne nous voyons maintenant que comme dans un miroir, et en des énigmes; mais alors nous verrons Dieu face à face.» (I Corinthiens, XIII, 12). Dieu se cache dans le Christ, nous nous cachons dans le Christ et le Christ se cache en nous²⁹.

Capaccio continua à développer ses idées dans deux volumes, publiés en 1594 et 1600, qui constituent un vaste condensé de ce qu'il appelait les «Concetti spirituels» censés être utiles à des personnes de tout statut, et plus particulièrement aux prédicateurs. Dans le second volume, Capaccio consacre le vingt-cinquième «discours» au passage précité du texte de Jean (XVIII, 3): «Judas [...] vint en ce lieu avec des lanternes, des flambeaux et des armes» («*venit illuc cum Lanternis, & facibus*»), élaborant sa théorie de la nature occulte de Dieu, dans ce contexte particulier, à partir de la notion de lumière, deux raisons pour lesquelles elle semble particulièrement convenir à une interprétation du tableau de Caravage.

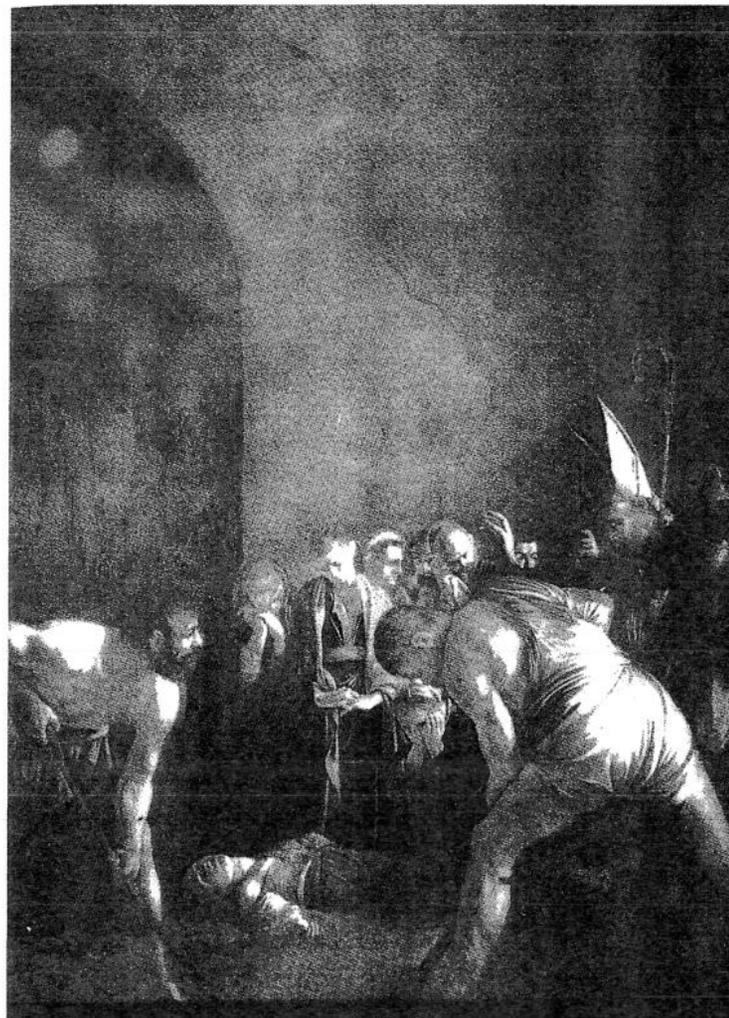
Capaccio part de l'idée que les deux sources de lumière qui, mentionnées par Jean, éclairaient Judas au moment de l'arrestation, constituent un symbole de la vérité du Christ: la lumière de la lanterne est de nature occulte; celle du flambeau est manifeste³⁰. Ces deux types de lumière correspondent à deux sortes de connaissance ou perception («*scienza*»). La connaissance proposée par la lumière divine correspondait au jour; celle offerte par l'ange déchu, à la nuit, dans laquelle la mort régna depuis la chute d'Adam jusqu'à la naissance du Christ dans le cœur des hommes.

La lumière divine, qui est aussi la vie de l'âme, la lumière enveloppée dans la lanterne qu'est le corps, est occulte pour l'esprit; la lumière manifeste est la connaissance promise par le diable, qui ne permet pas de connaître la vie éternelle³¹. Le Christ est perçu comme une lumière occultée par les parois d'une lanterne, car il est en réalité impossible de le voir, Dieu étant en soi une substance uniquement intelligible, et non visible³². Ailleurs, Capaccio assimile la lampe au Christ lui-même, dont le corps cache la divinité, car la nature de Dieu ne peut être vue avec les yeux du corps; la lampe représente le Christ fait homme, car en tant que Dieu il partage avec le Père le fait que «la lumière de Dieu l'éclaire [Jérusalem, la ville sainte]» (Ap. XXI, 23)³³. Le sublime paradoxe de Capaccio – une divinité dont la nature est cachée, telle la lumière à l'intérieur d'une lanterne, et dont la véritable source intérieure est intelligible mais non visible – permet de se faire une idée de l'essence véritable de l'art de Caravage.

Les mots que le Christ adressa à ceux venus l'arrêter – «c'est ici votre heure, et la puissance des ténèbres» – revêtirent aussi un autre sens pour Caravage. En effet, le peintre relia à son tour l'assimilation faite par Capaccio entre la nuit et le diable au processus même de la Rédemption, explicitement formulé au travers de l'attitude du Christ, qui se laisse volontiers arrêter par ses assaillants, comme l'a rapporté saint Matthieu (XXVI, 53-54): «Croyez-vous que je ne puisse pas prier mon Père, et qu'il ne m'enverrait pas ici en même temps plus de douze légions d'anges? Comment donc s'accompliraient les Écritures qui déclarent que cela doit se faire ainsi?» Dans le passage susmentionné, Léon le Grand mettait précisément cette question en relation avec ceux qui ne surent pas voir la lumière dans les ténèbres: «Ils s'emparent de quelqu'un qui est prêt à se laisser prendre et ils entraînent quelqu'un qui veut être entraîné; s'il avait voulu résister, les mains impies n'eussent certes pu lui faire aucun mal, mais la rédemption du monde en eût été retardée; indemne, il n'eût sauvé personne, lui qui devait mourir pour le salut de tous.»³⁴ Le Christ de Caravage, dont le visage exprime

toute l'affliction, et le geste, l'angoisse ressentie, sait qu'il sera crucifié. Ce n'est cependant pas son sort, mais celui de l'humanité qui est pour lui source de souffrance. Léon le Grand met en relation la Passion elle-même, librement consentie, avec le désir du Christ de sauver ses propres persécuteurs: «Tout ce que la fureur des impies infligea au Seigneur de dérisions et d'outrages, de tourments et de souffrances, n'a pas été supporté par contrainte, mais assumé volontairement, "car le Fils de l'homme est venu pour chercher et pour sauver ce qui était perdu" (Luc, XIX, 10). Ainsi se servait-il pour la rédemption de tous de la méchanceté de ses persécuteurs, afin que dans le mystère de sa mort et de sa résurrection, ses meurtriers eux-mêmes pussent trouver le salut, s'ils venaient à croire.»³⁵ Et à propos de la rédemption accordée par le Christ à saint Pierre en dépit de son reniement, Léon le Grand fait dire à Jésus: «Ne te laisse pas déconcerter par la faiblesse que j'ai prise. Si moi j'ai tremblé, c'est en raison de ce que j'ai de toi, mais toi, sois sans crainte en raison de ce que tu tiens de moi.»³⁶

Lors de la crucifixion et de la déploration, les disciples du Christ souffrent non pour eux-mêmes mais pour Lui, et dans l'Arrestation, le Fils de Dieu souffre non pour lui-même mais pour ceux qui se sont égarés dans les ténèbres. Tel est le thème révolutionnaire de Caravage. Le peintre a représenté la souffrance que cause au Christ l'humanité qui ne comprend pas, ou plus précisément, ne «voit» pas. (Dans l'Enterrement de sainte Lucie **ill. 94**, peint des années plus tard, une figure au regard pensif et aux mains jointes de la même manière que le Christ dans le tableau considéré ici montre également de la compassion pour le sort d'un autre personnage.) En fait, l'artiste semble avoir considéré qu'il y avait une sorte d'équivalence entre l'aptitude à voir et la possibilité de rédemption: «voir» est à prendre au double sens du terme, tel qu'il est utilisé dans la Bible, où il signifie voir tant avec les yeux qu'avec le cœur. Est alors sauvé quiconque perçoit la lumière dans les ténèbres, et Caravage s'est représenté – comme dans une gravure de Dürer qu'il connaissait certainement **ill. 95** –



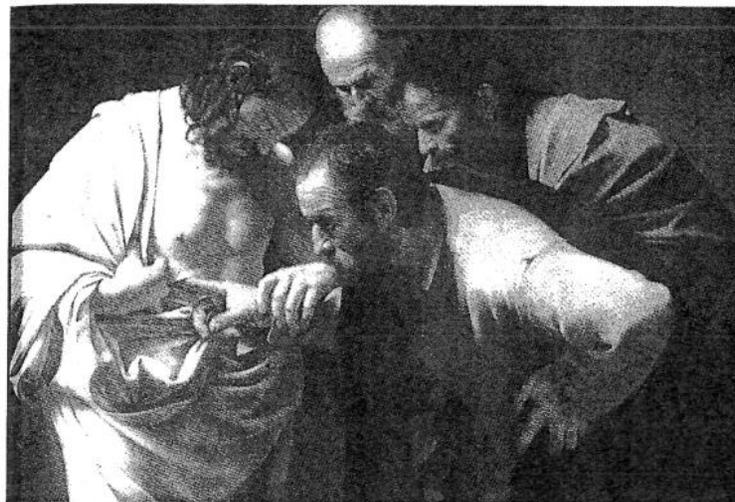
94 Caravage, *Enterrement de sainte Lucie*, 1608, huile sur toile, 408 × 300 cm, Syracuse, église Santa Lucia al Sepolcro (en dépôt à Rome, à l'Institut central de restauration).

dans le rôle traditionnel de celui qui tient la lampe éclairant la trahison envers le Christ. Offrant la lumière, le peintre laisse entendre que l'aptitude à voir, et donc à être sauvé, dépend uniquement de la foi dans le Christ, car la vue extérieure, physique, n'est d'aucune utilité à celui qui est capable de voir au sens le plus profond du terme, c'est-à-dire avec son œil intérieur, d'essence spirituelle.

Une place particulière revient à cette idée de lumière perçue de l'intérieur plutôt que de l'extérieur dans l'Évangile selon saint Jean (XX, 29), que Caravage dut avoir toujours présent à l'esprit. Jésus, apparu à ses disciples après sa mort, répondit à Thomas,



95 Albrecht Dürer, *L'Arrestation du Christ*, série de la *Petite Passion sur bois*, 1509, gravure sur bois, 12,7 × 9,7 cm, Paris, musée du Petit-Palais.



96 Caravage, *L'Incrédulité de saint Thomas*, vers 1602-1603 (?), huile sur toile, 107 × 146 cm, Potsdam, Staatliche Schlösser und Gärten.

qui doutait du miracle avant d'avoir enfoncé sa main dans son côté: « Vous avez cru, Thomas, parce que m'avez vu. Heureux ceux qui, sans avoir vu, ont cru. » C'est cette lumière, censée être perçue de l'intérieur, que Caravage porte dans le tableau examiné ici, ce qui donne lieu à un profond paradoxe et explique que l'artiste se soit intéressé à ce passage de l'Évangile: l'artiste avait à dépeindre ce qu'il n'aurait pas dû être nécessaire de voir. Le dilemme, terrifiant pour un peintre, apparaît clairement dans d'autres œuvres de Caravage. Dans *L'Incrédulité de saint Thomas* **ill. 96**, où le discours du Christ est signifié de manière évidente au travers de l'ouverture de la bouche de celui-ci, le caractère très physique, à la limite du grotesque, des gestes et des expressions véhiculé, pour ainsi dire par inversion, l'extraordinaire importance que Caravage attachait à la foi intérieure et spontanée. Dans *La Conversion de saint Paul* **ill. 75**, et pour la première fois



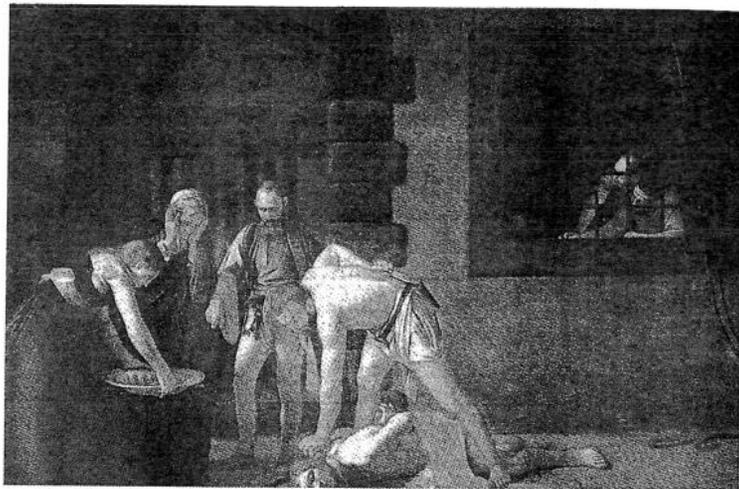
97 Caravage, *La Conversion de saint Paul*, détail, 1600-1601, huile sur toile, 230 × 175 cm, Rome, église Santa-Maria del Popolo, chapelle Cerasi.

dans l'histoire de ce thème, ni le compagnon du saint ni son cheval ne montrent un seul signe d'étonnement; ils ne prennent de toute évidence pas conscience de ce qui se passe réellement. D'autre part, l'œil fermé du saint indique clairement que l'éclair et les paroles miraculeuses ayant transformé Saul en Paul ont fait perdre la vue à ce dernier **iii. 97**. Ainsi, la véritable illumination sur le chemin de Damas fut intérieure et personnelle: perdant la vue, Paul acquit une vue intérieure. L'artiste peut essayer d'échapper au dilemme de différentes manières. Il peut supposer que l'avertissement du Christ s'adressait à ses contemporains et non à la postérité. Lorsque les peintres évoquent un épisode du passé, c'est habituellement à l'intention d'un futur incapable de voir par lui-même. L'approche de Caravage est totalement différente: son œuvre religieuse ne cherche pas à fournir des preuves sur lesquelles fonder sa foi, mais lance un défi: à travers un épisode du passé, elle met en effet le futur au défi de croire non en ce qu'il n'a pas vu mais en ce qui n'est pas visible. Cette peinture contradictoire et à vrai dire autosacrificielle en relation avec la



98 Caravage, *David tenant la tête de Goliath*, vers 1609-1610 (?), huile sur toile, 125 × 100 cm, Rome, Galleria Borghese.

divinité sous-tend une grande partie du contenu «autobiographique» des œuvres de Caravage, y compris divers autoportraits, tout particulièrement celui où le peintre apparaît sous les traits du fier Goliath vaincu **iii. 98**, l'exemple le plus flagrant étant cependant le tableau tardif du martyr de saint Jean-Baptiste **iii. 99 et 100**, dans le sang duquel le peintre a apposé sa signature. Dans *L'Arrestation du Christ* **iii. 65**, Caravage tient la lanterne pour faire comprendre à l'observateur que la véritable foi n'a pas besoin de preuves visuelles. Dans cet autoportrait, le peintre s'est représenté bouche ouverte probablement pour faire entendre les paroles prononcées par le Christ: «Heureux ceux qui, sans avoir vu, ont cru.» Le Christ aussi a la bouche ouverte pour la première fois dans l'histoire de ce thème. Représenté en orateur affligé, il annonce un destin cosmique, à la fois tragique et rédempteur:



99 Caravaggio, *La Décollation de saint Jean-Baptiste*, 1608, huile sur toile, 361 × 520 cm, La Valette (Malte), cathédrale Saint-Jean, oratoire.



100 Détail de la figure 99.



101 Caravaggio, *Repas à Emmaüs*, 1600-1601, huile sur toile, 141 × 196 cm, Londres, National Gallery.

« C'est ici votre heure, et la puissance des ténèbres. » Aux principes austères du Grec se trouve ici mêlé, au travers des traits et de la pose du Christ, l'amour compatissant du chrétien³⁷.

Dans le *Repas à Emmaüs* **iii**. 101, le Christ ressuscité, jeune et imberbe, apparaît miraculeusement à deux de ses disciples, mais en raison de son apparence inhabituelle ceux-ci ne le reconnaissent pas et ne prêtent même pas attention à lui. En présentant le sujet de cette manière, Caravaggio s'inscrit dans la lignée d'une tradition fondée sur le récit de Luc (XXIV, 15-16 et 30-31) : « Et il arriva que lorsqu'ils s'entretenaient et conféraient ensemble sur cela, Jésus vint lui-même les joindre, et se mit à marcher avec eux. Mais leurs yeux étaient retenus, afin qu'ils ne pussent le reconnaître. [...] Étant avec eux à table il prit le pain et le bénit; et l'ayant rompu, il le leur donna. En même temps leurs yeux

s'ouvrirent, et ils le reconnurent ; mais il disparut de devant leurs yeux. » Les premiers Pères de l'Église considérèrent déjà que l'essentiel dans cet épisode était la reconnaissance du Christ, imputable, non aux traits de son visage, mais au sacrement, à ce moment précis de la messe où le prêtre bénit le pain et le consacre en vue de la transsubstantiation³⁸. Appréhender le Christ par le sacrement revient à ne pas l'appréhender extérieurement, mais en un sens plus profond. À l'instar des deux apôtres, le vrai catholique doit atteindre le fils de Dieu par le sacrement et la foi, qui constituent pour la communauté de l'Église et pour l'individu croyant, l'aspect le plus authentique et le plus profond de la religion. Cet épisode, qui montre la nature mystique de la foi, fut mis en scène par Véronèse dans un grand tableau **ill. 102**, dans lequel le choc éprouvé par les apôtres au



102 Paolo Caliari, dit Véronèse (attr. à), *Repas à Emmaüs*, vers 1570, huile sur toile, 120 × 181 cm, Dresde, Gemäldegalerie.

moment où ils reconnaissent le Christ s'exprime au travers de leur regard : ils fixent d'un air étonné le geste de bénédiction du Christ. En un sens, l'élément clef de ce récit est la non-reconnaissance du Christ par les apôtres, dû selon saint Luc à une sorte d'aveuglement spirituel auquel la bénédiction eucharistique mit fin.

Pour comprendre comment Caravage interpréta l'épisode, nous devons cependant considérer la raison très différente, à première vue évidente, évoquée pour expliquer l'aveuglement des apôtres dans une phrase laconique de l'Évangile selon saint Marc (XVI, 12) faisant allusion à cette scène et au test de foi qu'elle constituait : « Après cela il apparut en une autre forme à deux d'entre eux, qui s'en allaient en une maison de campagne. Ceux-ci le vinrent dire aux autres mais ils ne les crurent pas non plus. » Marc dit que le Christ se montra aux apôtres sous une autre apparence, mais il ne fait allusion ni au souper ni au miracle par lequel les apôtres finirent par reconnaître le Christ. Selon Luc (XXIV, 16), qui insiste sur l'eucharistie, les yeux des apôtres étaient « retenus, afin qu'ils ne pussent le reconnaître » ; selon Marc, qui insiste quant à lui sur l'apparence du Christ, les yeux des apôtres n'étaient pas en cause. Le seul point commun aux deux cas est la transformation miraculeuse du corps du Christ. Ce lien entre les deux passages des Évangiles avait déjà donné lieu à une tradition iconographique – à laquelle se rattache le tableau de Véronèse – mettant l'accent sur le lieu de la rencontre, le chemin d'Emmaüs, où le Christ apparaît en habit de pèlerin. Pour le révolutionnaire qu'était Caravage, ce n'est pas un changement de costume qui fit la différence, mais un changement de personne.

La clef de l'interprétation de Caravage se trouve dans un passage du célèbre traité de saint Augustin, dans lequel l'auteur, parvenant à concilier les différents Évangiles, précise qu'à Emmaüs le visage du Christ s'était transformé comme auparavant lors de la transfiguration. Saint Augustin fait allusion au récit livré par saint Luc (IX, 29) de cette exultation mystique au cours de



103 Michel-Ange, *Le Jugement dernier*, détail, 1534-1541, fresque, 1370 × 1220 cm, Vatican, chapelle Sixtine.

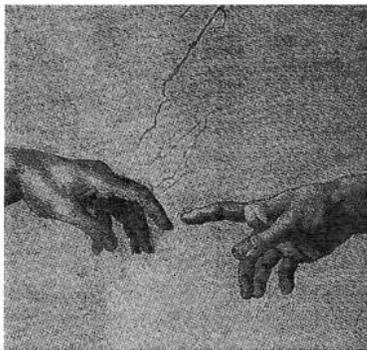
laquelle, tandis que le Christ priait, «son visage parut tout autre; ses habits devinrent blancs et éclatants». Selon saint Matthieu (XVII, 2), le Christ «fut transfiguré devant eux. Son visage devint brillant comme le soleil, et ses vêtements blancs comme la neige». Selon saint Augustin, *in alia effigie* est à interpréter comme un changement de physionomie du Christ ayant empêché les apôtres de le reconnaître, obstacle qui fut cependant pour ainsi dire surmonté lorsque les apôtres reconnurent le Christ non pas au travers de son apparence physique (il disparut instantanément) mais de son geste de bénédiction. Saint Augustin ne décrit

pas réellement le visage modifié, mais la description qu'a livrée saint Matthieu du visage transfiguré du Christ – «resplendissant comme le soleil» – fait inévitablement songer au corps rajeuni du Christ en majesté, lors de sa seconde venue sur Terre.

Ce Christ revenu sur Terre, cette fois pour séparer les damnés des élus et prendre place sur le trône céleste, avait été représenté sous les traits d'un jeune homme imberbe dans deux œuvres que Caravage devait parfaitement connaître: dans le portrait du Christ-juge exécuté par Michel-Ange dans la chapelle Sixtine **iii. 103** et dans un portrait iconique du Christ en majesté d'un genre inventé par Léonard de Vinci **iii. 104**³⁹. Par l'intermédiaire de son Christ à la main droite levée en signe de bénédiction et à



104 Marco d'Oggiono, *Salvator Mundi*, vers 1500, huile sur panneau, 34 × 26 cm, Rome, Galleria Borghese.

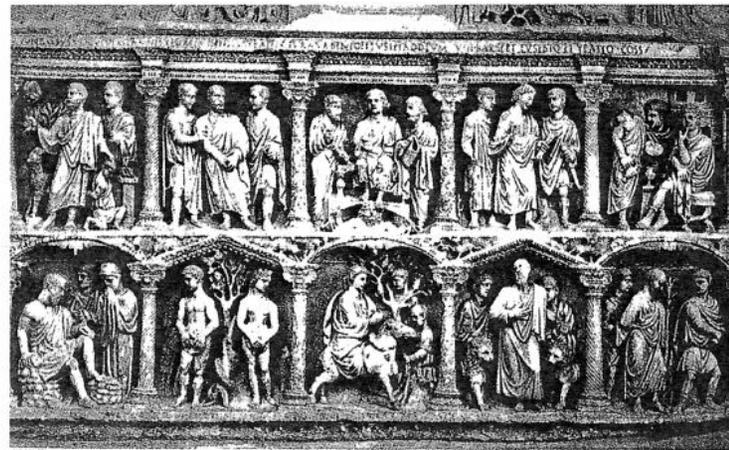


105 Michel-Ange, *La Création d'Adam*, détail, 1510, fresque, 280 × 570 cm, Vatican, chapelle Sixtine.

la main gauche indiquant la blessure qu'il a au côté (une main qui évoque subtilement le geste de Dieu donnant vie à Adam **ill. 105** dans la chapelle Sixtine), Caravage semble avoir à vrai dire délibérément fait fusionner les deux prototypes en une image exceptionnelle montrant l'intervention divine au moment de l'Eucharistie. L'image apollinienne qu'évoque la description du Christ transfiguré dans l'Évangile selon saint Matthieu doit cependant avoir eu une résonance particulière dans la Rome de Philippe Neri. Une autre grande découverte d'Antonio Bosio – à laquelle celui-ci fut là encore le premier à réfléchir – est la présence dans l'art des débuts de la chrétienté d'un Jésus jeune et imberbe apparaissant dans de nombreux contextes, y compris dans la représentation d'événements survenus tardivement dans la vie du Christ⁴⁰. On a à vrai dire remarqué que le Christ faiseur de miracles était généralement représenté sous les traits idéaux d'un jeune homme héroïque⁴¹. Sur le sarcophage de Junius Bassus **ill. 106** – une découverte spectaculaire réalisée en 1595 lors des excavations effectuées pour la construction d'un nouveau maître-autel à Saint-Pierre –, ce type de figure jeune apparaît, dans la scène de l'arrestation du Christ et dans celle du

Christ en majesté encadré de deux apôtres; cette dernière représentation est tout particulièrement proche, tant par son thème que sa composition, de l'image qu'a livrée Caravage du Christ ressuscité accordant, à Emmaüs, le sacrement aux deux disciples. Bosio pense là encore que ce type de représentation des débuts de la chrétienté n'est pas dû au hasard et renferme un mystère. Il cite alors en guise d'explication l'opinion du philosophe juif Philon d'Alexandrie, selon lequel, en présence de Dieu, rien n'est vieux ni passé, tout étant ancré dans le présent⁴².

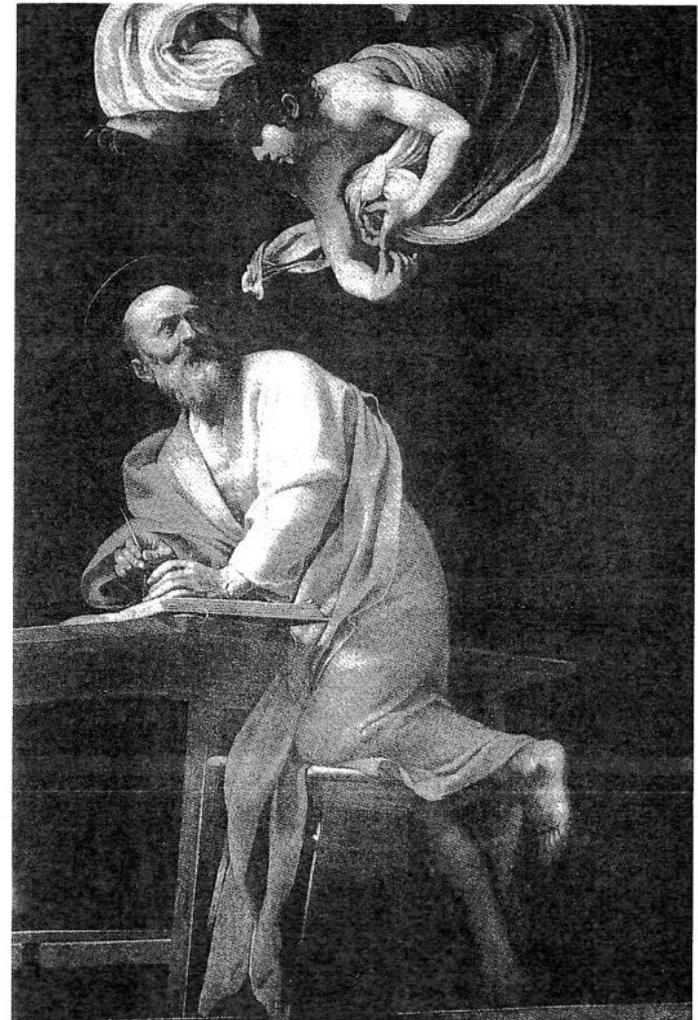
C'est pourquoi le Christ de Caravage retrouve à la sortie de sa tombe l'Église sous la forme idéale qu'elle revêtait à ses débuts. Le tableau illustre deux grands concepts : d'une part, l'idée que le salut passe par la lumière intérieure directe et immédiate que fait naître la foi dans le sacrement; d'autre part, la notion historisante d'une chrétienté pure et innocente. Le fait d'avoir choisi des figures de faible condition pour représenter ces deux concepts se



106 *Le Christ en majesté*, sarcophage de Junius Bassus, détail, 359 après J.-C., marbre, 141 × 243 cm, Rome, grotte de saint Pierre.

justifie, puisque le Christ a promis la Terre aux humbles⁴³. Dans le tableau de Caravage, la réaction de chacun des disciples illustre en fait deux modes de réponse à la révélation intérieure de l'acte sacrificiel du Christ, qui sont complémentaires, l'un consistant à suivre, l'autre à imiter, dans la mort et la résurrection. La figure de gauche, sans aucun doute le Cléopas qui, mentionné par Luc, demanda à l'étranger s'il avait entendu parler de la mort et de la résurrection de Jésus, se lève comme si la puissance du geste salvateur du Seigneur le faisait léviter : Luc dit que les disciples « se levant à l'heure même [...] retournèrent à Jérusalem » (*Et surgentes eadem hora regressi sunt in Jerusalem*, XXIV, 33). Dans l'un des commentaires mystiques de la Bible les plus importants de cette époque, Emmaüs est considéré comme la « voie de la béatitude, ouverte par la résurrection du Christ » (*viam consequendae beatitudinis: quae per resurrectionem Christi aperta est*)⁴⁴. La figure de droite imite la Crucifixion en écartant les bras, comme Pierre au cours de son martyre. Luc indique du reste que Simon fut l'un des disciples auxquels le Christ ressuscité apparut (XXIV, 34). Il fut même le premier à avoir ce privilège, selon Baronio ; le personnage de droite imite aussi Jésus, auquel Cléopas avait donné le nom de *peregrinus* (XXIV,18), puisqu'il porte la coquille du pèlerin. Le Rédempteur de Caravage semble étendre cette promesse au spectateur, car il effectue de sa main droite un geste dirigé vers l'extérieur du tableau, ce qui anticipe sur son action au moment de la résurrection générale et du Jugement dernier qui auront lieu à la fin des temps. S'il nous a été possible d'établir la part revenant au mouvement oratorien dans l'intérêt porté par Caravage au prolétariat, nous n'avons pas encore réussi à saisir parfaitement la part qui lui revient dans le contenu intellectuel de son art⁴⁵.

Il est évident que les trois tableaux destinés à Ciriaco Mattei sont le siège d'un grand paradoxe qui renvoie au point extrême de l'impossibilité de peindre évoqué par Philip Guston, dans la mesure où Caravage a cherché – en proie à une sorte d'angoisse



107 Caravage, *Saint Matthieu et l'ange*, 1602, huile sur toile, 232 × 183 cm, œuvre détruite, anciennement conservée à Berlin, Bodemuseum.

et d'anxiété nées de la contradiction inhérente à chacune des trois œuvres – à démontrer plastiquement la loi qui veut que Dieu ne soit pas visible à l'œil nu. Pour cela, il procéda dans chaque cas à une fusion, de nature similaire, entre des personnes extérieurement différentes mais intérieurement analogues. Au cours de ces mêmes années, Caravage procéda à une assimilation semblable dans le premier retable qu'il exécuta pour la chapelle Contarelli en l'église Saint-Louis-des-Français **III. 107**. Le plus grand philosophe grec, Socrate, qui a dit « Connais-toi toi-même » et « Tout ce que je sais, c'est que je ne sais rien », fut assimilé au collecteur d'impôts hébreu Lévi, qui répondit sans réfléchir et sans calcul à l'appel du Christ; ensemble, ils devinrent le premier des évangélistes, Matthieu, qui fit le récit de la venue et du sacrifice du Christ pour l'humanité.

Les trois tableaux peuvent donc être vus conjointement, puisqu'ils véhiculent un même message qui, de vaste portée, dépasse les limites de l'art et de la religion, pour s'épanouir dans le domaine de l'humanité même: message d'illumination, de révélation et de vérité. Et Caravage apparaît comme l'un des grands esprits de l'Histoire. En conclusion, nous plaiderons en faveur de l'artiste. Nous devons avouer que les discussions tournant autour de l'identité de son « conseiller » pour telle ou telle œuvre nous irritent. La réputation de Caravage, sur le plan tout au moins intellectuel, a toujours été faible par rapport à ce qu'elle devrait être. Dans ce contexte, un ami a récemment inventé une petite histoire amusante, merveilleusement incisive: il a annoncé que des documents récemment découverts indiquaient que non loin du corps de Caravage avait été trouvé sur la plage de Porto Ercole, en 1610, un second corps, celui de son tout aussi célèbre conseiller. Les tableaux peints pour Mattei confirment amplement, comme en témoignent des preuves de plus en plus nombreuses, que le niveau de conceptualité de l'art de Caravage est cohérent et très élevé. Il est donc temps de renoncer à chercher l'identité des conseillers de Caravage. Celui-ci n'en eut qu'un – comme l'ange de saint Matthieu –, qui l'accompagna toute sa vie,

de son village natal, Caravaggio, à la plage de Porto Ercole: il s'agit de son propre génie. Caravage fut certes un grand chercheur. Ce qu'il ne savait pas, il le cherchait dans les livres (si seulement nous connaissions les titres des douze livres qui furent découverts dans une boîte dans son modeste logis à Rome en 1605 !)⁴⁶ ou s'en enquêrait auprès d'autres personnes plus instruites que lui – comme nous l'avons fait si souvent au cours des tentatives effectuées en vue de déchiffrer les messages de Caravage –, mais nous ne pouvons continuer à attribuer à d'autres le contenu intellectuel de ses œuvres. Des chefs-d'œuvre créés pendant une vie entière montrant une telle profondeur de pensée et ayant le pouvoir d'émouvoir autant sont certainement les visions d'un seul et même esprit.

BIBLIOGRAPHIE

- ASKEW, P., 1996, «Caravaggio: Outward Action, Inward Vision», dans S. Macione (éd.), *Michelangelo Merisi da Caravaggio. La vita e le opere attraverso i documenti. Atti del convegno internazionale di studi*, Rome, p. 248-259.
- BASSANI, R., et BELLINI, F., 1994, *Caravaggio assassino. La carriera di un «valentuomo» fazioso nella Roma della Controriforma*, Rome.
- BELLORI, G.P., 1976, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, [Rome, 1672], E. Borea (éd.), Turin.
- BENEDETTI, S., 1995, "Caravaggio's *Taking of Christ*", *The Burlington Magazine*, CXXXVII, p. 37 sq.
- BOCOGNANO, A., 1974, *Grégoire le Grand. Morales sur Job. Troisième partie*, vol. I (Sources chrétiennes, n° 212), Paris.
- BORROMEO, F., 1624, *De pictura sacra*, Milan.
- BOSIO, A., 1632, *Roma sotterranea*, Rome.
- BRENK, C., 1966, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes*, Vienne.
- BROWN, D.A., 1981, *The Young Correggio and his Leonardesque Sources*, New York-Londres.
- CALVESI, M., 1990, *La realtà del Caravaggio*, Turin.
- CALVIN, Jean, 1993-1995, *L'Harmonie des Évangiles*, 4 vol., Paris.
- CAPACCIO, G. C., 1584, *Delle prediche quadragesimali... Nuovamente corrette in questa seconda impressione*, Venise.
- , *Della selva dei concetti scritturali, 1594-1600*, 2 vol., Venise.
- Caravaggio e la collezione Mattei*, cat. exp., 1995, Milan.
- CHAPPELL, M.L., et KIRWIN, C. W., 1974, "A Petrine Triumph: The Decoration of the Navi Piccole in San Pietro under Clement VIII", *Storia dell'arte*, VI, p. 119-170.
- DEICHMANN, F.W., 1967, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage. Erster Band. Rom und Ostia*, Wiesbaden.
- DI LORENZO, A., 1996, *Il politico agostiniano di Piero della Francesca*, Milan.
- Dizionario biografico degli italiani*, 1960-, Rome.
- FALCHETTI, A. (éd.), 1986, *The Ambrosiana Gallery*, Vicence.
- FRIEDLAENDER, W., 1955, *Caravaggio Studies*, Princeton.
- GARRUCCI, R., 1872-1881, *Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa*, 6 vol., Prato.

- GILBERT, C., 1995, *Caravaggio and His Two Cardinals*, University Park, Pennsylvania.
- GUSTON, P., 1965, "Piero della Francesca: The Impossibility of Painting", *Art News* LXIV, n° 3, p. 38-39.
- HERRMANN FIORE, K., 1995, "Caravaggio's *Taking of Christ* and Dürer's woodcut of 1509", *The Burlington Magazine*, CXXXVII, p. 24-27.
- HIBBARD, H., 1983, *Caravaggio*, New York, etc.
- HUMPHREY, P., 1997, *Lorenzo Lotto*, New Haven-Londres.
- JONES, P.M., 1993 *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art Patronage and Reform in Seventeenth-Century Milan*, Cambridge, etc.
- KIRWIN, C. W., 1985, "Cardinal Baronius and the *Misteri* in St. Peters", dans Maio, R. de, et al. (éd.), *Baronio e l'arte. Atti del convegno internazionale di studi*, Sora, p. 3-20.
- LASKIN, M., Jr. et PANTAZZI, M. (éd.), 1987, *Catalogue of the National Gallery of Canada. European and American Painting, Sculpture, and Decorative Arts*, 1, Ottawa.
- LAVIN, Irving, 1974 a, "Divine Inspiration in Caravaggio's Two St. Matthews", *The Art Bulletin* LVI, p. 59-81.
- , 1974 b, "Addenda to 'Divine Inspiration'", *The Art Bulletin* LVI, p. 590-591.
- , 1980, "A Further Note on the Ancestry of Caravaggio's First Saint Matthew", *The Art Bulletin* LXII, p. 113-114.
- , 1993, *Past-Present. Essays on Historicism in Art from Donatello to Picasso*, Berkeley (Ca).
- , 1995, "Caravaggio rivoluzionario o l'impossibilità di vedere", *Quadri & Sculture* III, n° 15, p. 25-29.
- LAVIN, M.A., 1955, "Giovannino Battista. A Study in Renaissance Religious Symbolism", *The Art Bulletin* XXXVII, p. 85-101.
- , 1981, "The Joy of the Bridegroom's Friend: Smiling Faces in Fra Filippo, Raphael and Leonardo", dans M. Barasch et al. (éd.), *Art and the Ape of Nature. Essays in Honor of H.W. Janson*, New York, p. 193-210.
- et LAVIN, I., 1999, *La liturgia d'amore immagini dal Cantico dei Cantici nell' arte di Cimabue, Michelangelo, e Rembrandt*, Modène.
- La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, 1995, cat. exp., Rome.
- LÉON le Grand, 1947-1973, *Sermons*, R. Dolle (éd.), Paris, 4 vol. (Sources chrétiennes, vol. XXII, IL, LXXIV, CC).
- Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, 1981-1997, 8 vol., Zurich, etc.
- MALBON, E.S., 1990, *The Iconography of the Sarcophagus of Junius Bassus. Neofitus iit ad Deum*, Princeton (N.J.).
- MEISS, M., 1941, "A Documented Altarpiece by Piero della Francesca", *The Art Bulletin* XXIII, p. 53-68.

- PRATER, A., 1995, „Matthäus und kein Ende? Eine Entgegnung“, *Pantheon* LIII, p. 53-61.
- Reallexikon für Antike und Christentum*, 1950-, Stuttgart.
- RÖTTGEN, H., 1974, *Il Caravaggio. Ricerche e interpretazioni*, Rome.
- SCHRÖTER, E., 1995, „Caravaggio und die Gemäldesammlungen der Familie Mattei. Addenda und Corrigenda zu den jüngsten Forschungen und Funden“, *Pantheon* LIII, p. 62-87.
- SCRIBNER III, C., 1977, “ ‘In Alia Effigie’: Caravaggio’s London Supper at Emmaus”, *The Art Bulletin* LIX, p. 375-382.
- SLATKES, L., 1972 a, “Caravaggio’s Painting of the Sanguine Temperament”, dans *Actes du XXVII^e congrès international d’histoire de l’art*, Budapest, II, p. 17-24.
- , 1972 b, “Caravaggio’s *Pastor friso*”, *Nederlands kunsthistorisch Jaarboek* XXIII, p. 67-72.
- SNOW-SMITH, J., 1978, “The Salvator Mundi of Leonardo da Vinci”, *Arte lombarda* 50, p. 69-81.
- VERDON, T., 1978, *The Art of Guido Mazzoni*, New York-Londres.
- WATAGHIN CANTINO, G., 1980, «Roma sotterranea. Appunti sulle origini dell’archeologia cristiana», *Ricerche di storia dell’arte* X, p. 5-14.
- ZANKER, P., 1995, *The Mask of Socrates. The Image of the Intellectual in Antiquity*, Berkeley, etc.

Georges de La Tour: les larmes de saint Pierre et la lumière « occulte » de la pénitence *

Irving Lavin

Traduit de l'américain par Lydie Échasseraud

Vere tu es Deus absconditus, Deus Israel salvator
Vous êtes vraiment le Dieu caché, le Dieu
d’Israël, le Sauveur!

(Isaïe, XLV, 15)

Matthieu, XXVI, 30: «Après avoir chanté les cantiques, ils se rendirent à la montagne des oliviers.» XXVI, 31: «Alors Jésus leur dit: “Je serai pour vous tous, cette nuit, une occasion de chute...”» XXVI, 33: «Pierre, prenant la parole, lui dit: “Quand tu serais pour tous une occasion de chute, tu ne le seras jamais pour moi.”» XXVI, 34: «Jésus lui dit: “Je te le dis en vérité, cette nuit même, avant que le coq chante, tu me renieras trois fois.”» XXVI, 35: «Pierre lui répondit: “Quand il me faudrait mourir avec toi, je ne te renierai pas.”»

Jean, XVIII, 3: «Judas donc, ayant pris la cohorte, et des huisiers qu’envoyèrent les principaux sacrificateurs et les pharisiens, vint là avec des lanternes, des flambeaux et des armes.»

Luc, XXII, 52: «Jésus dit ensuite aux principaux sacrificateurs, aux chefs des gardes du temple, et aux anciens, qui étaient venus contre lui: “Vous êtes venus, comme après un brigand, avec des épées et des bâtons.”» XXII, 53: «J’étais tous les jours avec vous dans le temple, et vous n’avez pas mis la main sur moi. Mais c’est ici votre heure, et la puissance des ténèbres.»

Matthieu, XXVI, 70: «Mais il le nia devant tous, disant: “Je ne sais ce que tu veux dire.”» XXVI, 72: «Il le nia de nouveau, avec serment: “Je ne connais pas cet homme.”» XXVI, 74: «Alors il se mit à faire des imprécations et à jurer: “Je ne connais pas cet

- 28 Reeves, *op. cit.* (n. 27), p. 8.
- 29 Voir E. Panofsky, *Galilée critique d'art*, Paris, 1993, traduit de l'anglais par N. Heinrich; Reeves, *op. cit.* (n. 27), p. 101 sq.
- 30 *Ibidem*, p. 11.
- 31 L. Dolce, *op. cit.* (n. 13), p. 83; Roskill, *op. cit.* (n. 13), p. 154-155.
- 32 Panofsky, *op. cit.* (n. 29), lettre à Ludovico Cigoli, p. 32 de l'édition anglaise.
- 33 Koestler, *op. cit.* (n. 27), p. 348-349.
- 34 Voir L. Ficacci, *Claude Mellan, gli anni romani*, cat. exp., Rome, 1989, p. 44-47.
- 35 S. F. Ostrow, *Art and Spirituality in Counter-Reformation Rome*, Cambridge, 1996, p. 240-244, et surtout *idem*, « Cigoli's Immacolata and Galileo's Moon: Astronomy and the Virgin in Early Seicento Rome », *The Art Bulletin*, n° 78, 1996, p. 218-235.
- 36 Voir D. Howard, « Elsheimer's Flight into Egypt and the Night Sky in the Renaissance », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, n° 55, 1992, p. 212-224.
- 37 À propos du débat sur l'Immaculée Conception, voir Spear, *op. cit.* (n. 9), p. 134-162.
- 38 Koestler, *op. cit.* (n. 27), p. 299.
- 39 Lindberg, art. cité (n. 15), p. 40.
- 40 W. Iser, « The Reading Process: a Phenomenological Approach », *New Literary History*, 1972, rééd. dans D. Lodge (éd.), *Modern Criticism and Theory*, Londres, 1988, p. 211-228.
- 41 S. Y. Edgerton, Jr., « Galileo, Florentine "Disegno" and the "Strange Spottedness" of the Moon », *Art Journal*, n° 44, 1984, p. 225-232.
- 42 J. Donne, *Ignatius his Conclave*, Londres, 1611, p. 19.

Caravage révolutionnaire ou l'impossibilité de voir

* Une version italienne préliminaire fut publiée en 1995 (Lavin 1995) à l'occasion de l'exposition organisée à Rome au printemps de la même année (voir note 2). Cet essai tient lieu à la fois de prémisses et de pendant à une étude du tableau *Les Larmes de saint Pierre de Georges de La Tour* conservé au musée des Beaux-Arts de Cleveland (« Georges de La Tour : les larmes de saint Pierre et la lumière "occulte" de la pénitence »), voir p. 183.

1 Guston 1965.

2 Les renseignements concernant ces tableaux, y compris la nouvelle documentation due à F. Cappelletti et L. Testa, figurent dans le catalogue d'une exposition qui, organisée

à l'occasion de la réapparition de *L'Arrestation du Christ*, cherchait à reconstituer la collection Mattei (*Caravaggio* 1995). On trouvera des renseignements complémentaires sur la collection Mattei et les trois tableaux étudiés ici dans Schröter 1995.

3 *Caravaggio* 1995, p. 120-123; voir Hibbard 1983, p. 306. En 1995, Gilbert tenta d'établir que cette figure était le berger phrygien Pâris (un guide contemporain y ayant fait référence sous le nom de « *Pastor friso* »), mais cette interprétation ne me semble pas plus pertinente que celle de Slatkes 1972 a et b, qui voit dans ce tableau une représentation de Phryxos et du bélier qu'il chevaucha; aucun de ces personnages n'a en effet été figuré souriant ou étreignant l'animal, comme l'est si souvent saint Jean-Baptiste. Si le saint Jean-Baptiste de Caravage, accompagné d'un bélier et dépourvu de sa croix de roseau, n'est pas sans précédent dans l'histoire de l'art, il faut bien avouer que cette représentation du saint est très originale. Il est donc compréhensible que de nombreux spécialistes cherchent à découvrir en ce personnage une autre figure.

4 Pour ces deux thèmes iconographiques, voir M. A. Lavin 1955.

5 Voir Jones 1993, p. 121, 218 et 249 n° 63.

6 Voir Laskin et Pantazzi 1987, p. 174-176.

7 Voir Humphrey 1997, p. 48.

8 Mon analyse rejoint ici celle de Calvesi 1990, p. 242-247, qui interprète le tableau de la pinacothèque du Capitole comme une image emblématique de l'amour divin.

9 Voir M. A. Lavin 1981, qui établit un lien entre le tableau de Léonard de Vinci conservé au Louvre et le fait que Jean-Baptiste est traditionnellement assimilé à un ange en raison des mots utilisés par le Christ pour le désigner : « *angelum meum* » (Matthieu, XI, 10). Je soupçonne le même thème d'être à l'origine de l'allusion aux *ignudi* du plafond de la Sixtine, souvent notée dans le tableau de la pinacothèque du Capitole. Röttgen (1974, p. 119) cite un passage important de l'ouvrage immensément populaire de Paolo Valeriano, *Hieroglyphica* (première édition 1556), dans lequel le bélier est identifié à la Croix par référence au sacrifice d'Isaac, un événement couramment considéré comme une préfiguration du sacrifice du Christ. Le *Jean-Baptiste* de Caravage pourrait donc être perçu comme « annonciateur » du motif omniprésent du Christ embrassant la Croix.

10 Sur Bosio, voir *Dizionario Biografico Degli Italiani* 1960-, t. VIII, p. 257-259; sur le contexte dans lequel eurent lieu à Rome les fouilles archéologiques liées à la chrétienté, voir Wataghin Cantino 1980.

11 Voir Bosio 1632, p. 625: « *Ne si perdeuano d'animo in veder'una pecorella sola nelle spalle del Pastore; sapendo che quella rappresentaua l'humana natura; come trà gli altri proua S. Ilario con quelle parole: "Ouis vna, homo intelligendus est; et sub homine vno vniuersitas sentienda est: sed in vnum Ade errore omne hominum genus aberrauit", etc. Sapetiano ancora, che Dio benedetto conferisce le sue grazie à tutti, come se tutti fossero vno solo: così l'afferma San Giouanni Chrisostomo, dicendo: "Ideò demique et in illa boni Pastoris parabola non dicitur quia venit multas oues quaerere, sed vnam. Vna namque est: quia sic omnibus, quasi vni, diuina beneficia conferuntur."* » (« Ils ne perdirent pas non plus courage en voyant un seul agneau sur les épaules du berger, car ils savaient qu'il représentait la nature humaine; saint Hilaire, entre autres, en a porté témoignage: "Une brebis doit être perçue comme un homme représentatif de tous les autres: le péché d'un seul homme, Adam, plongeait toute l'humanité dans le péché", etc. Ils savaient aussi que le Seigneur pardonne à tous, comme si tous ne formaient qu'un. C'est ce que confirme Jean Chrisostome par ces mots: "La parabole indique donc qu'il n'est pas venu pour de nombreuses brebis, mais pour une seule. Une seule, car la grâce divine est accordée à tous, comme si elle était accordée à un seul." »)

12 Deichmann 1967, p. 62 sq., n° 66.

13 Kirwin 1985, p. 12, affirme que le cardinal Baronio utilise le terme «misteri» pour désigner les tableaux narratifs chrétiens, mais la preuve qu'il en apporte (Chappell et Kirwin 1974, p. 129, n° 88) est en fait un contrat de main-d'œuvre de décembre 1599, relatif à la fourniture d'ardoise pour des retables destinés à Saint-Pierre!

14 Voir Bosio 1632, p. 625: «*Si uede in alcune delle sopradette Tauole Ciminteriali il medesimo Pastore, non con la pecorella, ma con un Irco, ò Capro nelle spalle; ne ciò senza misterio: poiche per quell'animale essendo significati i peccatori, come per la pecorella i giusti (statuet quidem oues à dextris, haedos autem à sinistris, disse il Signore parlando della separatione, che sarebbe fatta nel giorno del Giudizio de'buoni, e de'cattiu) si daua ad intendere, che l'istesso Signore, e Pastor buono, era uenuto non solo per i giusti, ma per i peccatori ancora: così disse Teodoro, ponderando quelle parole della Cantica: Pasce haedos tuos, cioè: Vult enim benignus Dominus, ut non modo iustos, uerum etiam peccatores omni studio, et cura complectamur. Non enim egent (inquit) qui sani sunt medico, sed qui malè habent. Non ueni uocare iustos; sed peccatores ad poenitentiam. Haedorum autem nomine (seguita più a basso) peccatores intelligit diuina scriptura. Hos enim dominus à sinistris aut locatum iri, seiuinctos ab agnis, qui dextrum locum obtinebunt. Nam in lege quoque pro peccatis, non ouis, sed Hircus ex Capris mactabatur, etc.*» («Sur quelques pierres tombales, on voit le berger, non pas avec un agneau, mais avec un bélier ou un bouc sur les épaules, ce qui n'est pas dénué de mystère car, puisque cet animal renvoie aux pécheurs et l'agneau aux justes [Il placera les brebis à sa droite et les boucs à sa gauche, dit le Seigneur à propos de la séparation des bons et des mauvais qui s'effectuera le jour du Jugement dernier], on comprend que le Seigneur lui-même, le Bon Pasteur, est venu certes pour les justes, mais aussi pour les pécheurs ce qui signifie, explique Théodore dans le cadre d'une réflexion sur le passage du Cantique des cantiques "menez paître vos chevreux", que le Seigneur désire que nous embrassions avec ferveur et prenions soin non seulement des justes mais aussi des pécheurs; il a dit que "ce ne sont pas les sains mais les malades qui ont besoin de médecin [...] je ne suis pas venu appeler les justes, mais les pécheurs". Plus loin, les Saintes Écritures évoquent les pécheurs en utilisant le mot "boucs". Pour le Seigneur, les mauvais vont à gauche, séparés des agneaux, placés à droite. Car, à vrai dire, dans la loi, ce n'est pas une brebis mais un bélier ou bouc qui est sacrifié en raison des péchés commis, etc.»).

15 Brenk 1966, p. 38 sq., identifie le sujet comme le Jugement dernier; voir *Reallexikon* 1950-, XV, col. 603-607. Selon Garrucci 1872-1881, V, p. 14, la sculpture séjourna un certain temps au Palazzo Sciarra alla Corbognana à Rome.

16 Voir Borromeo 1624, p. 28-29; cité dans Jones 1993, p. 121.

17 La référence au type de Démosthène a été signalée par Herrmann Fiore 1995, qui ne fait cependant pas état des différences entre les deux figures.

18 Voir Verdon 1978, p. 321 sq.

19 Bellori 1672, Borea (éd.), p. 223.

20 Benedetti a été le premier à noter, en 1995, la signification des couleurs du vêtement et le fait que Grégoire avait perçu le déserteur de Marc comme saint Jean; Meiss (1941, p. 59), puis Di Lorenzo (1996, p. 18) ont fait remarquer que ces couleurs étaient traditionnellement associées au personnage de Jean.

21 En ce qui concerne le motif représentant Ouranos/Caelus tenant en hauteur une draperie, ainsi assimilable à une voûte céleste, voir *Lexicon* 1981-1997, VII, I, p. 132-136.

22 «*Sed cum ad crucis horam uentum est, eius discipulos grauis ex persecutione Iudeorum timor inuasit: fugerunt singuli... Stetit etiam Ioannes, cui ipso crucis tempore dictum est: Ecce*

mater tua. Sed perseuerare minime potuit, quia de ipso quoque scriptum est quod: Adolescens... ab eis [Marc, XIV, 51-52]. Qui etsi post, ut uerba Redemptoris sui audiret, ad horam crucis rediit, prius tamen territus fugit.» («Mais lorsqu'est arrivée l'heure de la croix, une lourde crainte, devant la persécution des Juifs, a envahi ses disciples: ils ont fui l'un après l'autre... Un autre a tenu, Jean, celui qui, à l'heure même de la croix, a entendu ces paroles: "Voici ta mère." Mais la persévérance n'a pas été sa vertu, car c'est de lui aussi que l'Écriture dit: "Un jeune homme [...] tout nu." Plus tard, pour entendre les paroles de son Rédempteur, il est revenu, à l'heure de la croix: mais avant, épouvanté, il avait fui.»), Bocognano 1974, p. 404-405.

23 Au sujet de Jean, disciple préféré du Christ, voir mon essai "Michelangelo's Medici Madonna: Son and Spouse" dans M. A. et I. Lavin, 1999, p. 141-214.

24 Le passage de l'Évangile selon saint Luc fut cité par Herrmann Fiore en relation avec l'obscurité de la scène dans le tableau de Caravage.

25 Léon le Grand, 1976, t. III (46, 1), p. 104-107: «*Irruerunt ergo in lumen uerum filii tenebrarum, et utentes faculis atque lanternis non euaerunt infidelitatis suae noctem, quia non intellexerunt lucis auctorem. Occupant paratum teneri, et trahunt uolentem trahi: qui si uellet obniti, nihil quidem in injuriam ejus impiae manus possent, sed mundi redemptio tardaretur, et nullam saluaret illaesus, qui pro omnium erat salute moriturus.*» («Les fils des ténèbres se ruèrent donc sur la vraie lumière, et, bien qu'ils se servissent de torches et de lanternes, ils n'échappèrent pas à la nuit de leur infidélité, parce qu'ils ne discernèrent pas l'auteur de la lumière. Ils s'emparent de quelqu'un qui est prêt à se laisser prendre et ils entraînent quelqu'un qui veut être entraîné; s'il avait voulu résister, les mains impies n'eussent certes pu lui faire aucun mal, mais la rédemption du monde en eût été retardée; indemne, il n'eût sauvé personne, lui qui devait mourir pour le salut de tous.»)

26 Une biographie assez détaillée de Capaccio figure dans *Dizionario Biografico Degli Italiani* 1960, t. XVIII, p. 374-380.

27 J'ai utilisé l'édition corrigée de Capaccio 1584.

28 «*Oblatus est quia ipse uoluit et non aperuit os suum*» (Isaïe, LIII, 7); «*Vere tu es Deus absconditus*» (Isaïe, XLV, 15). Pour le premier passage, j'ai utilisé la traduction de Douai parce qu'elle reflète plus précisément la Vulgate que celle du roi Jacques.

29 «*Tre faccie si attribuscono a Dio. La prima è delle sue azioni che esteriormente operò in quel tempo dei Profeti, come fu questa di Mosè. Et haec quidem demonstratio, non communis, sed foris est facta (dice S. Bernardo) nimirum exhibita per imagines extrinsecus apparatus. Quae aut ab ijs uidebatur erant similitudines claritatis domini, dice Ireneo. Che uolete piu chiaro? La seconda è q'lla faccia in cui tutti i beati. Videm Deum & uiuunt. Angeli eorum semper uident faciem patris, perche tutti per questo là uiuono eterna uita perche vedono Dio; e si come quei che in uno specchio si mirano, sono dètro l'istesso specchio, così vedèdo Dio, sono dètro l'istesso Dio, e riceuono la sua chiarezza, e uiuono, perche uiuere senza la uita è impossibile. La sossistentia della uita uiene dalla participatione, e la participatione di Dio è vederlo, e goderlo. La terza faccia è quella che per benignità, e per diletti ne assunse per lasciarsi vedere, acciò che quei che non ponno ueder la faccia interiore, in quella incapacità, hauessero ancor la uita [...] E si ben òmpie il tutto, è nientedimanco dal tutto assente e separato come principio sopra tutti i principij [...] E benchè da tutte le cose possiamo conoscerlo come dice l'Aposotolo, Inuisibilia enim ipsius a creatura mundi, per ea quae facta sunt intellecta con spiciuntur; chi negarà che questa non sia la parte posteriore, che questa consocenza non sia enigmatica, come se dal uestigio uolesimo saper la natura di alcun'animale? Per speculum, per speculum uidimus nunc in aenigmate, dice l'istesso in un'altro luogo [...] ecco la diunità nascosta in Christo, Et uos in me. Ecco che in*

Christo siamo nascosti noi, *Et ego in vobis; ecco che in noi è nascosto Christo, Jesus autem abscondit se.*», Capaccio 1584, p. 384, 391, 397, 406.

30 Voir Capaccio 1594-1600, t. II, p. 193: «*Gran Simbolo della verità di Cristo, sono queste due qualità di Lumi, che seco fa apparir Giuda nella Cattura del suo Signore, vn lume oculto, Cum Lanternis; & en manifesto, Et Faccibus.*»

31 *Ibidem*, p. 197v: «*La scienza proposta dalla luce diuina, fù giorno; la scienza di colui, che in Angelo di luce si transforma fù notte, oue l'anima mancò di veder la luce, che gli mostraua il sentiero, "Nescierunt neque intellexerunt; in tenebris ambulans nescientes, ponentes tenebras lucem, & lucem tenebras" (Ès 5, 20); e non rimase in Adamo scienza di salute, onde campasse la morte, e cagionò notte spirituale sopra tutti gli huomini, finche nascesse il giorno Cristo ne i cuori à quelli. Hor vedi due qualità di lume, quel primo oculto n'ell'inspiratione nello spirito, che pur significaua la vita dell'anima la quale quasi luce stà inuolta in questa Lanterna del corpo; e quel secondo, manifesto, nella scienza promessa dal diauolo, percioche quella vita immortale non fè conoscere.*» Ce passage en latin repose lui-même sur la combinaison de deux textes de l'Ancien Testament associant des éléments qu'on retrouve dans le tableau de Caravage – connaissance et perception, lumière et ténèbres, voie morale: «*Ils n'ont ni savoir ni intelligence, ils marchent dans les ténèbres*»/«*Nescierunt neque intellexerunt, in tenebris ambulans*» (Ps LXXXII, 5); «*Malheur à ceux qui appellent le mal bien, et le bien mal, qui changent les ténèbres en lumière, et la lumière en ténèbres*»/«*Vae, qui dicitis malum bonum et bonum malum, ponentes tenebras lucem et lucem tenebras*» (Ès V, 20).

32 *Ibidem*, p. 199: «*Christo in vna maniera occulta si vede, come in Lanterna, perciò che era impossibile, che propriamente si vedesse, essendo in noi l'incapacità, che perciò Deum nemo vidit unquam; e questo, perche, dio secondo se stesso è sostanza solamente intelligibile, e non visibile.*»

33 *Ibidem*, p. 139 sq.: «*Et Lucerna eius est Agnus, sia detto questo per l'Humanità di Cristo, perche non potendo veder gli occhi corporei la natura di Dio, nè fruir quell'inuisibile chiarezza, se gli rappresenta la Lucerna cioè Cristo come huomo, perche come Dio hà comune col Padre quel che siegue, Claritas Dei illuminavit eam (et lucerna eius est Agnus).*»

34 Voir note 25 ci-dessus.

35 Léon le Grand, t. III (41, 2), p. 56-57: «*Quidquid Domino illusionis et contumeliae, quidquid vexationis et poenae furor intulit impiorum, non de necessitate toleratum, sed de voluntate susceptum est: "Venit enim Filius hominis quaerere et saluare quod perierat" [Luc, XIX, 10], et sic ad omnium redemptionem utebatur malitia persequentium, ut in mortis ejus resurrectionisque sacramento, etiam interfectores ipsius possent salui esse, si crederent.*»

36 *Ibidem*, t. III (41, 5), p. 62-63: «*Non te confundat infirmitas quam recepi. Ego de tuo fuit trepidus, tu de meo esto securus.*»

37 Au sujet du thème de la reconnaissance et de la conversion dans l'œuvre de Caravage, voir Lavin 1974 a et b, 1980; et le chapitre «*Caravaggio's Calling of St. Matthew: The Identity of the Protagonist*» dans Lavin 1993, p. 85-99. Selon Prater 1995, qui ignorait l'existence de mon essai, il n'a jamais été fait état de l'existence d'une illustration de la vocation de saint Matthieu dans laquelle le protagoniste n'aurait pas pris conscience de l'appel du Christ, et il ne pourrait en être autrement puisque tout l'intérêt de l'épisode, tant dans les Évangiles que dans toutes les interprétations qui en ont été livrées, est la réaction spontanée et irréfléchie de Lévi-Matthieu. Lévi, le collecteur d'impôts n'avait par ailleurs jamais été représenté sous les traits d'un jeune homme imberbe. Askew 1996, p. 249 et 256, note 9, a même, en effet, suggéré l'existence de deux saint Matthieu!

38 Au sujet du *Repas à Emmaüs* conservé à Londres, voir l'ouvrage de mon ancien élève, Scribner III 1977.

39 Au sujet du *Salvator Mundi* de Léonard de Vinci, voir Snow-Smith 1978. On trouvera l'étude la plus complète du jeune homme de type léonardesque dans Brown 1981, p. 25-29, 45 sq.

40 Voir Bosio 1632, p. 623: «*Si vede in molte delle sopradette Tauole Cimiteriali Nostro Signore in aspetto giouenile, e senza barba; ancorche rappresenti le operationi, ò miracoli fatti doppo li trent'anni della sua uita. Il che non fecero que' Christiani benedetti senza misterio, nè à caso; ma uollero significare quello, che dichiarò Filone Hebreo, cioè che appresso Dio non ci è cosa uecchia, nè passata; ma ogni cosa è presente. Queste sono le sue parole: "Sed à Deo numquam senescente, semperq; Iuuenes, nova recentiaq, bona copiosè accipiendo, discant credere, non esse quicquam vetus apud eum, aut omninò praeteritum. Sed subsistens absque tempore, nascensque", etc.*» Sur le sarcophage de Junius Bassus, voir Malbon 1990.

41 Zanker 1995, p. 299 sq., 392 n° 48.

42 Voir note 40 ci-dessus.

43 Lauretus 1971, p. 390.

44 Comme l'a remarqué Hibbard 1983, p. 79

45 Ciriaco Mattei lui-même, et son frère, le cardinal Girolamo, étaient étroitement liés à saint Philippe (voir Calvesi dans *Caravaggio* 1995, p. 17-20). La célèbre procession qui conduisait le peuple dans les sept basiliques patriarcales de Rome se déroulait le jeudi saint et comportait des scènes de dévotion liées à la Passion du Christ. Elle avait été imaginée par Philippe Neri en remplacement des célébrations du carnaval; elle effectuait une pause pour se rafraîchir au moment le plus chaud de la journée à la villa Mattei (voir *La regola* 1995, p. 480-481). Le lien entre Caravage, Neri et les Oratoriens fut souligné pour la première fois par Friedlaender 1955, p. 122 sq., mais ce, essentiellement en relation avec l'aspect «*prolétarien*» de l'art de Caravage, et non avec son contenu intellectuel.

46 Voir Bassani et Bellini 1994, p. 203 sq.

Georges de La Tour: les larmes de saint Pierre et la lumière «*occulte*» de la pénitence

* Cet essai, déjà paru en anglais (Lavin 2000), fait suite et pendant à l'étude d'un tableau de Caravage – *L'Arrestation du Christ* – qui, récemment redécouvert, est actuellement conservé à Dublin, à la National Gallery of Ireland. Voir, dans cet ouvrage, I. Lavin, «*Caravage révolutionnaire ou l'impossibilité de voir*», p. 139.

1 Mâle 1972.

2 Haeger 1986 a, p. 128. Je dois beaucoup aux travaux de cet auteur sur le thème de la pénitence (voir aussi Haeger 1986 b et 1988).

3 Calvin 1892, tome I, p. 544.

4 Au sujet de Lapidé et des nombreuses éditions de ses œuvres, voir De Backer et Sommervogel 1890-1960, vol. IV, col. 1511-1526; *Enciclopedia cattolica*, vol. VI, col. 569 sq.; *The New Catholic Encyclopedia*, vol. VIII, col. 384; *Dictionnaire de spiritualité*, vol. IX, col. 253-255. Je dois beaucoup au père Servus Gieben, de l'ordre des Frères mineurs, qui